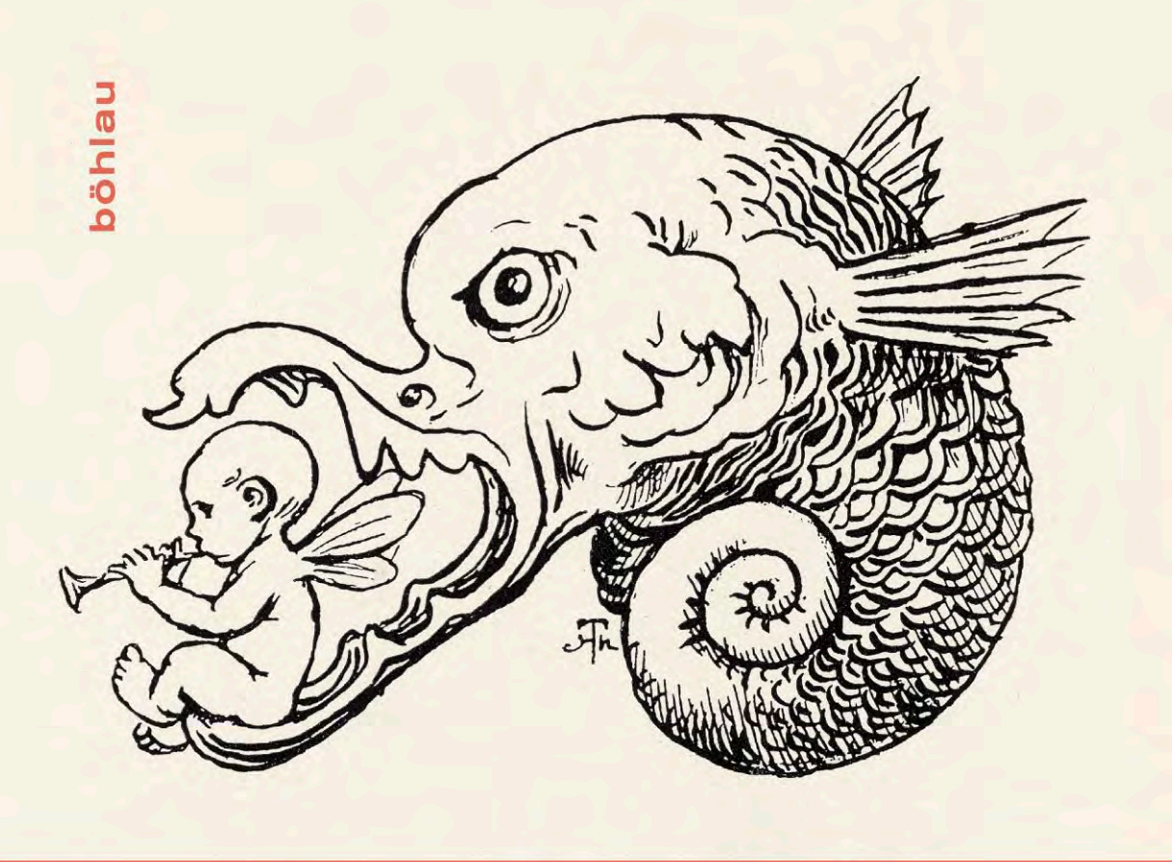
böhlau



Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers

Martin Brinkmann

böhlau

Literaturgeschichte
in Studien und Quellen
Band 21

Herausgegeben von
Klaus Amann
Hubert Lengauer
und Karl Wagner

Martin Brinkmann

Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit der Unterstützung durch:



Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-205-78828-7

http://www.boehlau-verlag.com

Umschlaggestaltung: Michael Haderer

Umschlagabbildung: Hans Thoma, „Umsonst“ (aus den „Federspielen“)

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier

Druck: xPrint s.r.o., Tschechische Republik

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung

Heimito von Doderer (1896–1966) gilt heute – neben Robert Musil und Hermann Broch –[1] als der bedeutendste österreichische Romancier des 20. Jahrhunderts.[2] Für seinen Ruhm sind vor allem die beiden großen Wiener Gesellschaftsromane „Die Strudlhofstiege“ (1951) und „Die Dämonen“ (1956) verantwortlich. Nicht bloß als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschungen erfreuen sich diese monumentalen Werke epischer Wortkunst einer wachsenden Beliebtheit. Sie haben sich auch als so genannte Longseller in den Klassikerregalen der Buchhandlungen etablieren können.[3] Den kleineren erzählerischen Kunststücken des Autors ist ein solcher Erfolg nicht beschieden gewesen. Mit Ausnahme des Ritter-Romans „Das letzte Abenteuer“ (1953) sowie des „neuen Divertimentos“ „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho“ (1958), denen es wenigstens zeitweise gelungen ist, aus dem Schatten der Riesenromane herauszutreten, als Einzelpublikationen zu erscheinen sowie zu eigenständigen Forschungen zu animieren (vgl. Kap. 2), warten vor allem die zwischen 1924 und 1926 entstandenen frühen „Divertimenti“ (No I–VI) des mehrfachen Nobelpreiskandidaten, die 1972 erstmals gesammelt in einem Band erschienen, noch immer darauf, von einem größeren Lesepublikum entdeckt zu werden. Tatsächlich ist ihre erstaunliche formale wie inhaltliche Modernität auch von der Literaturwissenschaft noch nicht angemessen gewürdigt worden.[4] Die vor-

---

1 Dieser Vergleich stützt sich auf die etwa gleichrangige Popularität der drei Autoren. Dass Doderers Romankunst nicht mit derjenigen von Musil und Broch „in so unsinniger Weise“ verglichen werden sollte, darauf hat Armin Mohler als einer der ersten hingewiesen. Vgl. BW2 102.

2 Zur wechselvollen Rezeptionsgeschichte Doderers, in der er zunächst – 50er- und 60er-Jahre – als idyllischer Realist gefeiert wurde, sodann – 70er-Jahre – als „Feindbild eines ahistorischen und (erz)konservativen Autors“ erschien, schließlich – 80er-Jahre – von der Forschung mit neuen Fragen überhäuft wurde, die zum 100. Geburtstag des Autors – 90er-Jahre – eine Erneuerung erfuhren, vgl. Adolf Haslinger: Heimito von Doderer heute. In: EINSÄTZE, S. 1–11; bes.: S. 4–6.

3 Zu relativ aktuellen Verkaufszahlen einiger Dodererscher Werke vgl. Martin Loew-Cadonna: Auflösungserscheinungen. Zur Genese von Doderers „Ein Mord den jeder begeht“. In: L'ACTUALITÉ, S. 87–111; hier: S. 110. Vgl. hierzu auch Martin Loew-Cadonna: Zug um Zug. Studien zu Heimito von Doderers Roman „Ein Mord den jeder begeht“. Wien 1991, S. 120. Vorläufiger Höhepunkt der Anerkennung des Dodererschen Schaffens ist wohl die Aufnahme der „Strudlhofstiege“ in den Roman-Kanon des populärsten aller deutschen Kritiker. Vgl. Marcel Reich-Ranicki: Der Kanon. Die deutsche Literatur. Romane. Frankfurt a.M. 2002.

4 Gegen das in der Literaturwissenschaft herrschende Vorurteil, bei Doderer handele es sich um einen unmodernen, rückständigen Autor, wendet sich seit dem 100. Geburtstag des Romanciers

liegende Studie hat sich vorgenommen, diese Lücke in der Doderer-Forschung zu schließen.

Wie der Titel vermuten lässt – „Musik *und* Melancholie im Werk Heimito von Doderers" –, ist meine Arbeit im Wesentlichen zweigeteilt. Jene „zwei Mächte", als die Michail M. Bachtin Form und Inhalt des künstlerischen Werks bezeichnet hat,[5] koexistieren in ihr gleichberechtigt und friedlich nebeneinander. Auf der einen, der formalen Seite, widmet sich meine Studie den spezifischen, durch die Formensprache der Musik inspirierten literarischen Verfahrensweisen der Dodererschen „Divertimenti" (vgl. Kap. 3). Auf der anderen, der inhaltlichen Seite, befasst sich die Untersuchung mit den überwiegend dunkleren Tönen, die in den „Divertimenti" angeschlagen werden (vgl. Kap. 4). Das eigentliche Ziel dieser Arbeit ist es zu klären, inwiefern sich diese beiden Komplexe – musikalische Form (musikalisch ästhetisierte Superstruktur) und melancholischer Inhalt (depressiv getönte Stimmungslage, Thematisierung depressiver Erfahrungen) – wechselseitig bedingen (vgl. Kap. 5 + Kap. 6), weshalb sie in den „Divertimenti", die von Rudolf Henz schon kurz nach Erscheinen als „[e]ine Fundgrube für Dissertanten"[6] charakterisiert wurden, eine derart unwiderstehliche Einheit bilden (vgl. Kap. 7).

Hierbei stützt sich meine Studie auf zahlreiche Materialien aus dem Nachlass des Dichters, die in der Forschung bisher keine Beachtung gefunden haben. Auf dieser neuen Text- und Materialgrundlage, die vor allem durch das Fragment zu „Divertimento No VI" („Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande") sowie diaristische Notizen und Kompositionspläne aus dem Skizzenwerk substantiell erweitert wird (vgl. Kap. 9), spürt die Arbeit den „musikalischen Techniken und kompositorischen Strategien"[7] der „Divertimenti" nach. Dies dürfte nicht nur für die Doderer-Forschung von Interesse sein. Die auf den Nachlassfunden basierende formale Analyse gewährt

---

eine stetig wachsende Philologenschar, in deren junger Tradition sich auch der Verfasser der vorliegenden Arbeit sieht. Eine kleine Geschichte dieser Fehlrezeption, die dazu führte, dass sich irgendwann „der Eindruck festgesetzt [hatte], daß Doderer den überwindungswürdigen, ja, -bedürftigen ‚traditionellen Roman' ungeniert fortsetze", gibt Rudolf Helmstetter: Der doppelte Doderer und die andere Moderne. In: Einsätze, S. 12–29; hier: S. 16.

5 Michail M. Bachtin: Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. u. eingeleitet v. Rainer Grübel. Frankfurt a.M. 1979, S. 95–153; hier: S. 121.

6 Rudolf Henz: [Rez. zu „Die Erzählungen"]. In: Wort und Wahrheit 28 (1973), H. 3, S. 269–270; hier: S. 269.

7 Steven Paul Scher: Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: Ders. (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984, S. 9–25; hier: S. 13.

nämlich tiefe Einblicke in jenes von Steven Paul Scher, dem „Mastermind of Word and Music Studies",[8] so bezeichnete „komparatistische Grenzgebiet", in dem die Konditionen ausgehandelt werden, zu denen ‚literarische' Transfers von musikalischen Techniken möglich sind. Die vorliegende Arbeit beansprucht daher auch, einen allgemeinen Beitrag zur „wechselseitigen Erhellung der Künste"[9] bzw. zur Intermedialitätsforschung zu leisten (vgl. Kap. 3.1–Kap. 3.5.4), einer Forschungsrichtung, die Konjunktur hat.[10]

Die „Divertimenti" stehen ganz im Zeichen des Saturn.[11] Indem die Arbeit sich dem Thema Melancholie und Depression widmet, das nicht nur in den „Divertimenti" ‚anklingt', sondern auch das spätere Schaffen des Autors dunkel grundiert, regt sie eine neue, auf die Schilderungen „deperzeptiver" Zustände gerichtete Lesart des Dodererschen Werkes an. In diesem Zusammenhang ist es nötig, Doderers quasiphilosophische Spezialtheorie, die um die Begriffspaare „Apperzeption" und „Deperzeption" sowie „erste" und „zweite Wirklichkeit" kreist, sozusagen im Licht der „schwarzen Sonne"[12] bzw. im „schwarze[n]

---

8 Vgl. Walter Bernhart: Masterminding Word and Music Studies. A Tribute to Steven Paul Scher. In: Walter Bernhart/Werner Wolf (Hg.): Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher. Amsterdam, New York 2004, S. XI–XXI.

9 So lautet der zu früheren Zeiten prominente Topos für diesen kulturellen Diskurs, geprägt durch Oskar Walzels gleichnamige Studie „Wechselseitige Erhellung der Künste" (Berlin 1917).

10 „Intermedialitätsforschung erfreut sich derzeit in der Literatur- und Kulturwissenschaft großer Beliebtheit und ist in den letzten zwei Jahrzehnten zu einem der wichtigsten und zukunftsträchtigsten Forschungszweige geworden." Gabriele Rippl: „If we want pure sound, we want music" (Ezra Pound). Zur intermedialen Ästhetik der klassischen Moderne. In: Joachim Grage (Hg.): Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und Poetologien. Würzburg 2006, S. 87–105; bes.: S. 94–101; hier: S. 94. Zunehmend bemüht sich die Germanistik darum, Licht ins ‚literarische' Dunkel der ‚musikalischen' Inspiration einzelner – im Übrigen vorwiegend österreichischer Autoren – zu bringen; hier drei relativ aktuelle Beispiele: Corina Caduff: „dadim dadam" – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln u.a. 1998; Andreas Sichelstiel: Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren. Essen 2004; Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht: Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg 2005. Auch Überblicksforschungen sind entstanden, so eine Arbeit zur „verbal music" (Beschreibungen von Musik in der Literatur): Christoph Vratz: Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg 2002. Oder auch literaturtheoretisch ambitionierte Arbeiten, etwa: Sabine Bayerl: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes. Würzburg 2002.

11 Vgl. Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt a.M. 1990, bes.: S. 203 ff.

12 Julia Kristeva: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie. Frankfurt a.M. 2007.

Sonnenschein" (T 717, 12. 1. 1950) neu zu betrachten. Auch gibt meine Arbeit einen Überblick darüber, wie sich die Erfahrung der Depression literarisch manifestiert, und sie wird der Frage nicht ausweichen, ob sich die textlichen Befunde mit der Klinik der Melancholie in Einklang bringen lassen. Dass etwa die melancholische Erkrankung sowohl mit einer erhöhten als auch mit einer eingeschränkten bis verhinderten Apperzeption einhergehen kann, ist symptomatisch. Als Bestandteil der depressiven Verstimmung ist auch der auf verschiedenen Stufen sich ereignende Sprachverlust – von der „Krise des Signifkanten" zum „Scheitern des Signifikanten" – zu kennzeichnen (vgl. Kap. 4.1–Kap. 4.5).

Bei allem stets das zeitgeistige intellektuelle Milieu Wiens im Blick habend, beabsichtigt die vorliegende Arbeit nebenbei zu zeigen, wie tief Doderers größtenteils erst postum veröffentlichtes Frühwerk, zu dem hier alle Arbeiten bis 1930 („Der Fall Gütersloh") gezählt werden,[13] in der Wiener Moderne verwurzelt ist.[14] Hierbei wird allerdings ein Verständnis der Wiener Moderne vorausgesetzt,[15] das zeitlich weiter reicht, als etwa der Titel der von Gotthart Wunberg herausgegebenen Anthologie „Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910" vermuten ließe.[16] Als Anregung diente vielmehr die 1986 im Pariser Centre Pompidou organisierte Ausstellung „Wien 1880–1938. Die fröhliche Apokalypse", die laut Jacques Le Rider den vorläufi-

---

13 Doderer selbst hat sein „Jugendwerk" mit „Ein Mord den jeder begeht" (1938) für beendet erklärt. Vgl. CI 295, 4.5.1954. An anderer Stelle hat er seine „Geburt als Schriftsteller" auf das Jahr 1930 („Der Fall Gütersloh") gelegt: „was mir heute von meinen paar Arbeiten als wesentlich erscheint ist erst von dieser Zeit an entstanden!" TB 780, 18. 1. 1936. In einer im Herbst 1936 entworfenen „Selbstbiographie" (eingereicht bei der Reichsschrifttumskammer) hebt Doderer neuerlich den Essay „Der Fall Gütersloh" (1930) als Wendemarke in seinem schriftstellerischen Schaffen hervor. Vgl. TB 815 ff. Weil das Jahr 1929 tatsächlich einen Bruch im Schaffen des Autors markiert, insofern er sich hier nämlich von der „Gedankenlyrik der ‚Divertimenti'" verabschiedet, um „sich als Erfolgsautor neu zu erfinden" (vgl. Gerald Sommer: Doderer, dicke Damen und „Dämonen". In: Krachkultur 11/2007, S. 127–132; hier: S. 127), zählt in der vorliegenden Arbeit alles, was Doderer zuvor geschrieben hat, zum Frühwerk: der Lyrik-Band „Gassen und Landschaft" (1923), die Prosa „Die Bresche. Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden" (1924), der Roman „Das Geheimnis des Reichs" (1930) sowie alle bis 1930 entstandenen geglückten und ‚missglückten' „Divertimenti", also inklusive „Jutta Bamberger" (1923) und „Seraphica" (1924/25).

14 Damit stellt sich die vorliegende Arbeit gegen einen in der Doderer-Forschung anerkannten Lehrsatz, wonach ihr Untersuchungsgegenstand mit der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende keine „die ästhetische Substanz seines Werkes" berührende Verbindung habe. Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Einleitende Worte zum Doderer-Abend. Vorstellung der Kassette im Palais am 23. Oktober 1995. Zit. nach einer Kopie des Redeskripts im Doderer-Archiv, Wien, S. 1.

15 Zum Stand der aktuellen Diskussion um die Definition der Wiener Moderne vgl. etwa Dagmar Lorenz: Wiener Moderne. 2., aktualisierte u. überarbeitete Auflage. Stuttgart 2007, S. 3–9.

16 Gotthart Wunberg/Johannes Braakenburg (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart 1981.

gen Höhepunkt der Diskussion um die Wiener Moderne markiert.[17] Längst ist es außerdem üblich, auch später geborene bzw. publizierende Schriftsteller, deren Lebens- bzw. Veröffentlichungsdaten sich ungefähr mit denjenigen Doderers decken, der „Wiener Moderne" zuzurechnen,[18] etwa: Robert Musil (1880–1942), Hermann Broch (1886–1951), Franz Werfel (1890–1945), Joseph Roth (1894–1939), Ödon von Horváth (1901–1938), Elias Canetti (1905–1994).[19]

Abgesehen von den Philosophen Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche, die auch für Jung Wien maßgebend waren,[20] sind es vor allem die folgenden Repräsentanten dieser Epoche, ihre geistigen Führungskräfte sozusagen, die im Laufe der Arbeit mal mehr, mal weniger häufig, stets aber gut begründet, als Gewährsleute für die Interpretation der Werke eines ‚Spätgeborenen' herangezogen werden, dessen große Offenheit für die intellektuellen, wissenschaftlichen und künstlerischen Strömungen der Jahrhundertwende hier in einem bisher nicht gekannten Umfang bloßgelegt werden soll: Sigmund Freud, Wilhelm Stekel und Hermann Swoboda (Psychologie), Fritz Mauthner und Otto Weininger (Philosophie), Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler (Literatur), Karl Kraus (Kritik), Oskar Walzel (Literaturwissenschaft), Eduard Hanslick (Musikwissenschaft), Ernst Mach (Psychophysik). Der junge Doderer geht nicht in allem in der Wiener Moderne auf (hier wäre etwa eine heftige Abneigung gegen die Zwölftonmusik zu erwähnen). Doch werden viele Aspekte seiner frühen literarischen Anstalten, nicht zuletzt der unbedingte Wille zur (in erster Linie musikalischen) Form,[21] vor diesem Hintergrund verständlicher.

Wenn bisher kaum je derart dezidiert auf die Nähe zwischen Doderer und der Wiener Moderne hingewiesen wurde, hat dies wohl zum einen damit zu

---

17 Vgl. Jacques Le Rider: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien 1990, S. 9.

18 Vgl. hierzu das http-Lernpaket „Literatur in der Wiener Moderne" unter: www.sbg.ac.at/lwm.

19 Erste Überlegungen in dieser Richtung, die aber nicht weit genug reichen, stammen von Claudio Magris: „Die Erzählkunst Doderers [...] gehört ideell und aufgrund ihrer Hauptmerkmale und der entscheidenden Phase der Entstehung in die dreißiger Jahre, in die große Reihe des österreichischen Romans oder Antiromans der dreißiger Jahre, der (mit Musil, Broch, Canetti) eine neue Synthese von Dichtung und Wissenschaft oder Dichtung und Wahrheit versucht, vor allem aber danach strebt, eine neue Totalität zu schaffen." Claudio Magris: Doderers erste Wirklichkeit. In: Symposium, S. 41–60; hier: S. 43.

20 Vgl. hierzu etwa Gotthart Wunberg: Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur. Stuttgart u.a. 1965, S. 23.

21 Helmuth Kiesel hat darauf hingewiesen, „daß sich die Moderne wesentlich als eine Formbewegung verstand und dies durch die Suche nach immer wieder neu und zeitgemäßer wirkenden Formen zu beweisen suchte". Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004, S. 30.

tun, dass der vieldiskutierte Moderne-Begriff heute üblicherweise die ‚neuen' literarischen Erscheinungen der Jahre zwischen 1890 und 1910 in ihrer Gesamtheit umfasst,[22] Doderers literarische Anfänge allerdings in den zwanziger Jahren liegen. Außerdem wird sein ‚eigentliches' Erscheinen auf der literarischen Bühne vielfach mit der „Strudlhofstiege" (1951) assoziiert. Dietrich Weber, Doyen der Doderer-Forschung, hat das Hauptwerk Doderers deshalb gar als literarisches Debüt bezeichnet.[23] Kein Wunder also, wenn das zeitgeistige intellektuelle Milieu, aus dem der Mensch und Künstler Doderer stammt, ein wenig aus dem Blickfeld geraten konnte. Zwar wird Doderer in einem neuen Forschungsband zur „Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre" als retrospektiver Analyst „jener ‚Veränderung im Grundgeflechte' Österreichs seit dem ‚Einhieb von 1918'" zitiert.[24] Als Vertreter der in den zwanziger Jahren aktiven Schriftstellergeneration, mit der er epochale Grunderfahrungen teilte (Identitätskrise, Sprachskepsis), wird er allerdings nicht angesehen.[25]

Mit der vorliegenden Studie wurde ich 2010 an der Universität Bremen promoviert. Ihr ursprünglicher Titel lautete: „Es gibt keine lustige Musik" – Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers, insbesondere in den „Divertimenti". Auf begreiflichen Wunsch des Verlages habe ich ihn verschlankt. Auch wurde die Arbeit für den Druck gekürzt.

Die Wiedergabe bzw. der Abdruck aller in der vorliegenden Arbeit erstmals veröffentlichten Texte, Notizen und Skizzen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber, Hannelore und Gustav König, und des Verlags C.H. Beck sowie der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) bzw. der Wienbibliothek im Rathaus (WBR), ehemals Wiener Stadt- und Landesbibliothek (WSLB). Dafür bedanke ich mich an dieser Stelle ausdrücklich.

---

22 Vgl. Lorenz, Wiener Moderne, S. 4.

23 Vgl. Dietrich Weber: Heimito von Doderer. In: Ders. (Hg.): Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen; Bd. I. 3., überarbeitete Auflage. Stuttgart 1976, S. 70–92; hier: S. 70.

24 Vgl. Karl Müller: Eine Zeit „ohne Ordungsbegriffe"? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel: Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die „Konservative Revolution". In: Primus-Heinz Kucher (Hg.): Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Bielefeld 2007, S. 21–46; hier: S. 23.

25 Als Ausnahme sei eine Arbeit erwähnt, in der Doderers 1956 erschienener Roman „Die Dämonen", dessen Entstehung bis ins Jahr 1931 zurückreicht und dessen Handlung in den zwanziger Jahren spielt, neben Texte von Robert Musil und Thomas Mann gestellt wird. Vgl. Wolfgang Schraml: Relativismus und Anthropologie. Studien zum Werk Robert Musils und zur Literatur der 20er Jahre. München 1994, bes.: S. 64 ff.

Ferner habe ich mich zu bedanken: bei der Universität Bremen für die Gewährung eines Doktorandenstipendiums; bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Wolfgang Emmerich für die große Unterstützung vor allem auch beim Erringen dieses Stipendiums; bei meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Hans-Wolf Jäger für die anregenden Gespräche über den gemeinsamen Lieblingsautor (und für die Anleihen, die ich aus seinem Gutachten für den Vorschau- und Klappentext nehmen durfte); bei Dr. Gerald Sommer von der Heimito von Doderer-Gesellschaft e.V. für die zahlreichen Hinweise und Hilfeleistungen beim Beschaffen von Literatur sowie beim Entziffern und Kollationieren von Dodererschen Nachlasstexten; bei Dr. Stefan Winterstein für diverse Recherchegänge in den Wiener Doderer-Nachlässen; bei Dr. Christophe Fricker für die Bereitstellung seines Sachverstands in lyrischen Belangen; bei Dr. Matthias Wilde für die Hilfe bei der Bewältigung narratologischer Probleme; bei Dr. Ingo Ahmels für musiktheoretische Hinweise; bei Dr. Wolfgang Schömel für die guten Ideen und das aufmerksame Lektorat; bei Herbert Osthoff für das sorgfältige Korrektorat. Nicht zuletzt möchte ich mich bei der Österreichischen Gesellschaft für Literatur bedanken, die mir zu Recherchezwecken im Februar 2006 eine Wohnung in Wien zur Verfügung stellte. Weiterhin danke ich Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler (†) für den Zutritt zum Doderer-Archiv des Instituts für Germanistik der Universität Wien während eben dieser Zeit. Und natürlich bedanke ich mich bei Petra Zebrowski, die das alles ertragen hat.

2 Forschungsstand

Wie in der Einleitung angedeutet, ist das Frühwerk Heimito von Doderers noch weitgehend unerforscht. Was Klaus Heydemann (1975), der erste ernst zu nehmende literaturwissenschaftliche ‚Gutachter' der Dodererschen „Divertimenti", konstatierte, dass nämlich der literarische Ruhm Doderers „vornehmlich dem Romancier" gelte und dieser Tatbestand „auch in der Forschungslage" zum Ausdruck komme,[26] dieses Urteil, das unter anderem von Ulla Lidén (1990) in einem ausführlichen Forschungsbericht bestätigt wurde,[27] kann auch heute noch volle Gültigkeit beanspruchen.

Den ersten Meilenstein in der Doderer-Philologie hat Dietrich Weber (1963) gesetzt. Seine Arbeit widmet sich zwar vorrangig dem Romanwerk („Die Strudlhofstiege" und „Die Dämonen"), doch was sie auf knapp zehn Seiten zu den formalen Experimenten des frühen Doderer zu sagen hat, bietet unverzichtbare Basisinformationen.[28] Weber hatte noch Gelegenheit, den Autor selbst zu befragen. Daher wartet seine Studie mit einer Reihe von Informationen auf, die im Zusammenhang mit der Divertimento-Form von großem Interesse sind. Von Doderer hierzu verleitet, beschäftigt sich Weber allerdings nur mit „Divertimento No VII", dem „wahre[n], exemplarische[n] Divertimento",[29] wie der Autor seinem Dissertanten exklusiv schrieb, sowie mit den zwei ‚missglückten' Vorgängerversuchen Doderers, ein siebtes Divertimento zu schreiben („Das Geheimnis des Reichs" und „Das letzte Abenteuer"). Dies ist insofern bedauerlich, als er auf diese Weise die auf eine viel intensivere und gewissermaßen direktere Weise ‚musikalisierten' frühen „Divertimenti" (No I–VI) ausklammert. Vorwerfen könnte man Weber außerdem die allzu unkritische Haltung gegenüber den poetologischen Vorgaben des Autors: So betont er zwar wiederholt jene „Strenge der Form",[30]

26 Klaus Heydemann: Doderers Divertimenti. In: Sprachkunst 6 (1975), Halbbd. 2, S. 346–361; hier: S. 346.

27 Lidén bemerkt, dass die Kurzprosa im Verhältnis zu den Romanen „wenig Aufmerksamkeit" gefunden habe. Als Ausnahme erwähnt sie die Aufsätze, die Schmidt-Dengler zum Frühwerk geschrieben hat. Vgl. Ulla Lidén: Der grammatische Tigersprung. Studien zu Heimito von Doderers Sprachterminologie. Stockholm 1990, S. 29.

28 Dietrich Weber: Heimito von Doderer. Studien zu seinem Romanwerk. München 1963, bes.: S. 63–74.

29 Ebd., S. 64.

30 Ebd., S. 71.

die Doderer in seiner wohl auch aus renommistischen Gründen entstandenen Roman-Theorie proklamierte („Grundlagen und Funktion des Romans"), macht allerdings kaum Anstalten, die literartechnischen Kennzeichen dieser „strengen Form" nachzuweisen. Deshalb vermag er die spezifische, mit dem Divertimenti-Komplex verbundene Form-Problematik nicht sehr stark zu erhellen. Grundsätzliche Fragen, inwieweit musikalische Formen und Strukturen überhaupt für die Literatur dienstbar gemacht werden können, interessieren Weber nicht:[31] So kommt es denn im Hinblick auf das „Divertimento No VII" zu bloßen Behauptungen wie derjenigen, dass sich die ersten drei Kapitel dieses Divertimentos „als drei Sätze mit den Bezeichnungen ‚allegro', ‚tenuto', ‚scherzo' begreifen"[32] ließen. Kein Wort verliert er darüber, wie es überhaupt möglich sein könnte, literarisch Tempo in einem musikalischen Sinne zu machen. Wohl hierzu ebenfalls von Doderer inspiriert, vertritt Weber in Bezug auf das „Divertimento No VII" die Meinung, dass „es ein inhaltliches Substrat dieser Erzählung gar nicht gibt".[33] Jede wache Lektüre der „Posaunen", wie ich das „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho" in der Folge bisweilen abkürzen will, widerlegt diese Ansicht. Allzu großer Respekt vor Doderers theoretischen Sperenzchen,[34] die, neben der Renommiersucht, zweifellos auch dem Verlangen des Autors entsprungen sind, von biographisch begründeten Inhalten abzulenken,[35] hindert Weber an der Interpretation dieses späteren Divertimentos. Eine Prosa, die ursprünglich – in Anlehnung an Goethes „Dichtung und Wahrheit" – den Untertitel „Aus meinem Leben" trug, fordert meiner Meinung nach eine wenigstens in Ansätzen biographisch orientierte Auslegung heraus. Und wenn Weber die „Posaunen" nachträglich als „perfekt

---

31 Immerhin weist er darauf hin, welche Gefahr die Lyrisierung und Musikalisierung für die Erzählkunst darstellt. Erleichtert stellt er fest, dass Doderer „jener Gefahr der Sprachauflösung" nicht verfallen sei. Vgl. ebd., S. 71.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 72.

34 Vor allem einige Äußerungen in „Grundlagen und Funktion des Romans" dürften Weber beeindruckt haben. Darin erklärt Doderer am Beispiel von den „Posaunen", bei deren Konzeption ihm dies angeblich schlagartig klargeworden sei, dass ein dynamisches Gesamtbild für ein gesamtes Werk bestehen müsse, „lange noch bevor deren jeweilige Inhalte feststehen" (WdD 163). Für den Schriftsteller sei es daher „vollkommen gleichgültig", „was er denkt und schreibt" (WdD 163).

35 Über den Künstler sagte Doderer in seinem kleinen, erstmals 1952 unter anderem Titel („Bekehrung zur Sprache") in „Welt und Wort" sozusagen offiziell erschienenen Aufsatz „Gedanken zum Selbstbildnis" (offiziell deshalb, weil auch schon ein Jahr zuvor in einem Sonderdruck vom Biederstein Verlag präsent gewesen), „daß wesentlicher sei, wohin er gehe, als woher er komme". Vgl. LL 69–72; hier: LL 71.

stilisierte, perfekt komponierte Allotria“[36] bezeichnet, wirkt dies fast wie eine Kapitulation vor den inhaltlichen wie formalen Herausforderungen des „Divertimento No VII“. Um sich über die speziellen, von Doderer geprägten ästhetischen Theoreme und privatphilosophischen Fundamentaltermini zu informieren (etwa: Menschwerdung, Umweg, Apperzeption/Deperzeption), muss Webers Arbeit immer wieder herangezogen werden. In seiner über zwanzig Jahre später erschienenen Monographie bringt Weber für den Themenkomplex, der hier verhandelt wird, im Wesentlichen nichts Neues.[37]

Spätestens seit dem großen „Spiegel“-Interview (anlässlich des Erscheinens von „Die Dämonen“ geführt), in dem der Autor sich zum genialischen Planer und Konstrukteur seiner Werke am Reißbrett stilisierte,[38] begann sich in Kritik und Wissenschaft die Vorstellung von Doderer als einem Autor zu festigen, der „die musikalische Führung seiner Erzählungen ebenso wörtlich genommen“ habe, „wie er diese namentlich in musikalische Formen einzugießen trachtete“.[39] Der Kafka-Forscher Heinz Politzer (1968), der noch persönlich mit Doderer bekannt war, scheut sich denn auch nicht, die am Reißbrett entworfenen Planskizzen des Dichters mit einem Notensystem zu vergleichen (also mit dem in der Musik gebräuchlichen Notationsystem, um musikalische Parameter graphisch festzuhalten).[40] Auch spricht er in diesem Zusammenhang von den kleinstmöglichen Handlungseinheiten in den Romanen Doderers, „die man leicht mit den musikalischen Phrasen gleichsetzen kann, aus denen eine Symphonie besteht“.[41] Eine „Gedenkrede“, wie der Politzersche Aufsatz bei seiner Zweitverwertung im Untertitel heißt,[42] ist freilich nicht der Ort, philologisch genaue Nachweise zu liefern. Wenigstens eine sehr interessante These steckt in dieser kleinen Studie. Demnach bestehe für „das Durcheinander“ in Doderers Büchern (Politzer denkt hier wohl vor allem an die großen Wiener Romane, die für Weber ja noch als der Inbegriff an „Form“ galten)[43] immer

---

36 Dietrich Weber: Halboffizielles. Aus Tagebuchnotizen zu Doderer (1962–2004). In: Ders.: Doderer-Miniaturen. Hg. v. Henner Löffler u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 2004, S. 186–216; hier: S. 213.

37 Dietrich Weber: Heimito von Doderer. Autorenbücher 45. München 1987.

38 Vgl. [Anonymus]: Der Spätzünder. In: Der Spiegel vom 5. Juni 1957, S. 53–58; bes.: S. 57 f.

39 Heinz Politzer: Zeit, Wirklichkeit, Musik. Das Werk Heimito v. Doderers. Merkur 22 (1968), H. 241, S. 426–432; hier: S. 430.

40 Vgl. ebd., S. 431.

41 Ebd., S. 432.

42 Heinz Politzer: Zeit, Wirklichkeit und Musik im Werk Heimito von Doderers. Eine Gedenkrede. In: Ders.: Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart 1968, S. 70–78.

43 Zur „Strudlhofstiege“: „sie ist ein reines Formgebilde. […] sie ist einzig von ihrer Form her voll

wieder die Gefahr, in „ein filigranes Chaos" überzugehen. Und um es zu bändigen, „um Ordnung zu stiften, Größe und Dauer zu gewinnen, griff er [Doderer, M.B.] nach der Formensprache der Musik."[44]

Die Arbeit von René Tschirky (1971) widmet sich ausschließlich dem „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho", dessen Spitzenstellung in der Werkhierarchie des Autors sie anerkennt.[45] Tschirky sammelt die entstehungsgeschichtlichen Daten (so weit, so verständlich), spürt den Beziehungen zwischen Autor-Biographie und Erzählung nach (immerhin erkennt er diese an) und geht der spezifischen formalen Problematik (dem musikalischen Formgedanken) der „Posaunen" auf den Grund (leider nicht allzu tief). Tschirky kommt sodann auf die Sonderstellung des dritten ‚Satzes' zu sprechen, der der ganzen Erzählung den Titel leiht (mit der ergiebigste Teil). Er nimmt als das übergreifende Thema der vier (angeblich) relativ autarken ‚Sätze' der „Posaunen" die „Dummheit" an (was weniger klug ist) und interpretiert abschließend – zweite Hälfte der Studie – ‚Satz' für ‚Satz' das Divertimento (bisweilen eher langatmig und abwegig als erkenntnisfördernd).

Was von den Punkten im Einzelnen zu halten ist: Die Sammlung von Basisdaten zur Entstehung der „Posaunen" stellt einen wichtigen (mittlerweile leicht veralteten) Beitrag zur Forschung dar. Sinnvoll sind auch Tschirkys Bemühungen, einen offenkundigen Widerspruch zu klären: den zwischen eindeutig biographischer „Posaunen"-Erzählung („die Erzählung ist ‚verdichtete' Autobiographie")[46] und Doderers vehementer Leugnung, als Schriftsteller eine Biographie zu haben (vor allem in „Meine neunzehn Lebensläufe"). Tschirkys Feststellung, dass in die – ursprünglich mit „Aus meinem Leben" untertitelte – Erzählung „manches *aus* Doderers Leben" eingeflossen sei, deswegen aber noch längst keine „‚Autobiographie' als literarische Erfassung eines bestimmten, chronologisch erzählten Erlebnis- und Geschehenskontinuums"[47] vorliege, dürfte kaum jemanden überraschen, der mit dem Prozess der Entstehung von Literatur ein wenig vertraut ist. Bedeutsamer ist der Hinweis darauf, dass Doderer mit seinem Werk vor allem „‚den Stand der Sachen im Grundgeflechte' des Daseins"[48]

erfaßbar." Weber, Studien, S. 81. Zu den „Dämonen": „der totale Roman – wie er in Doderers ‚Dämonen' verwirklicht ist – ist nichts anderes als die komponierte Kompositionslosigkeit." Weber, Studien, S. 180.

44 Politzer, Zeit, Wirklichkeit, Musik, S. 430.

45 Vgl. René Tschirky: Heimito von Doderers „Posaunen von Jericho". Versuch einer Interpretation. Berlin 1971, S. 8.

46 Ebd., S. 19.

47 Ebd., S. 25.

48 Ebd., S. 29.

gemeinsam habe. Leider deutet Tschirky Zitate des Dichters verblüffend fehl. Ein Beispiel: Doderer probiert sich im Tagebuch immer wieder an präzisen Beschreibungen seiner jeweiligen (überwiegend gedrückten) psychischen Zustände. Eine dieser Stellen, die Tschirky verständlicherweise an die „Posaunen" erinnert, thematisiert unverhüllt die Erfahrung der depressiven Verstimmung.[49] Doderer versucht hier (nur einer von zahllosen Versuchen), die grundlegende Eigenschaft des melancholisch-depressiven Komplexes zu fassen:[50]

> Wesentlich an solchem Zustand ist doch seine Übermacht, und daß er sogleich tingiert, was immer man berühre, was immer uns berühren mag. Er ist eine sehr allgemeine Form, und an Inhalten vermag fast alles in ihn einzugehen oder hinter sein Vorzeichen zu treten. (T 792 f., 5. 9. 1950)[51]

Tschirky greift sich nun aus dieser Beschreibung die Begriffe „Form" („eine sehr allgemeine Form") und „Inhalt" („an Inhalten vermag fast alles in ihn einzugehen") heraus und setzt sie in Beziehung zu Doderers Romantheorie. Er vermischt Doderers Bemühungen, die Folgen des dysphorischen Zustands für den Wahrnehmungsapparat so präzis wie möglich zu beschreiben,[52] mit den poetologischen Reflexionen des Autors, in denen die Form stets Priorität vor den Inhalten genießt („Grundlagen und Funktion des Romans"). Daraus

---

49 Die Symptome sind eindeutig: „Unterspannung […] Neigung zu negativen Sichten, auf der Basis geminderten organischen Wohlbefindens, Ataxie im Geflechte des Nervösen, die Neigung zum Lethargischen hervortretend." T 792, 5. 9. 1950.

50 Der melancholische Schriftsteller zeichnet sich vor allem auch dadurch aus, dass er wieder und wieder versucht, seinen quälenden seelischen Zustand in treffende Worte zu fassen. Hierin steckt eine gewisse autoanalytische Leistung, die als treibende Kraft für die Literaturproduktion insgesamt gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Vielleicht vermögen die Bemühungen des melancholischen Schriftstellers allerdings nur denjenigen zu überzeugen, der den „Überdruss" bereits am eigenen Leib erfahren hat. So meinte etwa Fernando Pessoa, Verfasser der wohl größten Melancholie-Literatur des 20. Jahrhunderts: „Niemand hat bisher den Überdruß in einer für jene, die ihn nicht kennen, verständlichen Sprache beschrieben." Fernando Pessoa: Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares. Frankfurt a.M. 2006, S. 362.

51 Zur Funktionsweise der Melancholie, die alles „sogleich tingiert", ein Beispiel: „Die Menschen lassen oft den Ruf ertönen, ein Melancholiker solle zusehen, sich zu verlieben, dann schwinde alles. Falls er wirklich melancholisch ist, wie sollte es dann möglich sein, daß seine Seele nicht dahin gelangte, sich melancholisch mit dem zu beschäftigen, was für ihn das wichtigste von allem ist." Sören Kierkegaard: Die Wiederholung. In: Gesamtausgabe; Bd. 3. München 2005, S. 335.

52 Mit Ludwig Binswanger könnte man vielleicht sagen, dass sich Doderer um die Beantwortung der Frage bemüht, wie es sich „auf Grund des Stils der melancholischen Erfahrung mit der realen Welt in der Melancholie oder besser mit der melancholischen Realität der Welt" verhalte. Ludwig Binswanger: Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien. Pfullingen 1960, S. 44.

schließt Tschirky, dass die „Inhalte“ (wohl tatsächlich die Inhalte der „Posaunen“) beliebig seien, wenn nur die „Form“ (gleichbedeutend mit dem persönlichen „Zustand“) eingehalten werde.[53] Was er dabei nicht bedacht zu haben scheint, ist, dass sich zur Erzeugung einer bestimmten Stimmung (die dem „Zustand“ entspräche) gewisse Inhalte (Wahrnehmungen, Handlungselemente) doch wohl eher anbieten als andere (und wieder andere ganz auszuschließen wären). Neben einer allgemeinen Verworrenheit der Gedanken, die schon andere bemängelt haben,[54] macht Tschirky außerdem den Fehler, wie schon Wendelin Schmidt-Dengler beklagte, sich allzu „eingeschüchtert von Doderers einschlägigen theoretischen Äußerungen“[55] zu zeigen.[56]

Das setzt sich fort: Ausgehend von der Bedeutung, die der Begriff des Divertimentos in der Musik hat, nämlich den eines formal kaum festgelegten „musikalischen Zeitvertreibs“, kommt Tschirky als nächstes einem offensichtlichen Widerspruch auf die Schliche, dass nämlich ein Autor, der „immer wieder nachdrücklich betont, in der Form liege die entscheidende Bedeutung jedes erzählerischen Gebildes“,[57] sich wohl auf eine andere, nämlich strengere musikalische Kompositionspraxis berufen müsse. Hierbei stützt sich Tschirky nun auf die einschlägigen poetologischen Prahlereien Doderers in „Grundlagen und Funktion des Romans“, wonach „das Bestehen eines dynamischen Gesamtbildes für ein gesamtes Werk“ verlangt werden dürfe, „das heißt also ein klarer Überblick über das ganze Gefälle der Erzählung mit all’ ihren Beschleunigungen, Stauungen und Entladungen“, „lange noch bevor deren jeweilige Inhalte feststehen“ (WdD 163).[58] Indem Tschirky die „[n]eue Form des Divertimentos“

53 Vgl. Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen“, S. 27 f.

54 Vgl. Torsten Buchholz: Musik im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 153.

55 Wendelin Schmidt-Dengler: [Rez. zu René Tschirky: Heimito von Doderers „Posaunen von Jericho“. Berlin 1971]. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 90 (1971), S. 634–636; hier: S. 635.

56 An anderer Stelle hat Schmidt-Dengler die Gefahr konkretisiert: „Doderers Formulierungen haben stets eine große Suggestivkraft, so daß nahezu jeder, der sich mit dessen Werk befaßt, ihr erliegt und in Doderers Terminologie das Werk auch beschreibt. Daran kranken viele Studien“. Wendelin Schmidt-Dengler: Die Thematisierung der Sprache in Heimito von Doderers „Dämonen“. In: Institut für Österreichkunde (Hg.): Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Wien 1974, S. 119–134; hier: S. 120.

57 Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen“, S. 38.

58 Was die einen überschätzten, unterbewerteten die anderen: „Es haben aber Doderers manchmal elitistische Posen und wohl auch die im Doppelsinn des Wortes blendende Metaphorik, die just in den thomistisch getönten Partien der ‚Grundlagen und Funktion des Romans‘ und verwandter Studien auf den Leser losgelassen wird, zu jenem Ruf des Formalisierens beigetragen sowie dazu, daß man bisher […] Doderers Anlehnung an die musikalischen Muster des Divertimentos, der Symphonie, der Sonate überschätzt hat (von der spät entzauberten Legende der romangenetischen stofffreien Reißbrettskizzen ganz zu schweigen).“ Martin Loew-Cadonna:

anhand jener überlieferten Kompositionsskizze analysiert, die Doderer dem handschriftlichen Manuskript vorangestellt hat (vgl. Kap. 5.7), es auch nicht unterlässt, darüber zu spekulieren, was die ‚musikalischen' Begriffe Dynamik und Tempo, angewandt auf literarische Werke, bedeuten könnten, gelingen ihm einige wichtige Beobachtungen, so etwa die, dass die Tempobezeichnungen der Skizze „an das Schema der klassischen Sonate oder Symphonie mit den Sätzen Allegro, Andante (sostenuto), Scherzo, Finale (alla breve)"[59] erinnerten. Leider meint er, unbedingt die „‚dynamische Form' der Erzählung" mit den jeweiligen „‚dynamischen Zuständen' des Helden" in Verbindung bringen zu müssen.[60] Sind bei einer Ich-Erzählsituation aber nicht stets die Zustände des Helden das bestimmende Thema? Die Detail-Untersuchung, die Tschirky der ‚literarischen' Dynamik bzw. dem ‚literarischen' Tempo in den „Posaunen" angedeihen lässt, kommt denn auch nicht über einige gute Ansätze hinaus. Die These schließlich, dass Doderer im „Divertimento No VII" eine gewisse inhaltliche und dynamische Autarkie der einzelnen Sätze angestrebt habe, leitet der Autor einmal mehr umständlich her, weist sie außerdem nicht zur Genüge am Text nach.

Wie angedeutet, hält Tschirky die Bezeichnung Divertimento nur deswegen für fragwürdig, weil der Text das genaue Gegenteil einer lockeren Komposition sei. Dass sie einen heiteren Charakter besitze, wie das musikalische Vorbild verlange, steht für ihn hingegen außer Zweifel.[61] Wäre die oben angeführte Fehldeutung eines Doderer-Zitats nicht schon Beweis genug dafür, dass Tschirky dem eigentlichen Inhalt der „Posaunen" nicht gewachsen ist, enthält seine Analyse der Sonderstellung des dritten Teils von „Divertimento No VII" gar das ‚offizielle' Geständnis, dem dort gebotenen Geschehen „einigermaßen ratlos" gegenüberzustehen.[62] Alle seine Überlegungen zu dem „*Modell* ideologischen, revolutionären, kollektiven und antisemitischen Verhaltens", den dieser ‚Satz' präsentiere, sind tiefschürfend und richtig. Wenn Tschirky zwischendurch kommentiert, seine Arbeit hätte sich „allerdings erst theoretisch und auf komplizierten Umwegen über zerstreute Anmerkungen zu einer Privatphilosophie des Schriftstellers dem Sinn dieses dritten Satzes genähert",[63] so darf dies bezweifelt werden. Die Begründung etwa, mit der er dem dritten ‚Satz' eine „Essenz-Seite" abspricht, ist einfach nicht nachvollziehbar. Auch ist nicht ersichtlich, was damit

---

Vom Soda-Whisky zum Whisky-Soda – Anmerkungen zum Wiederholungskünstler Doderer. In: ERGEBNISSE, S. 59–77; hier: S. 63.

59 Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen", S. 43.

60 Vgl. ebd., S. 46 ff.

61 Vgl. ebd., S. 39.

62 Vgl. ebd., S. 63.

63 Ebd., S. 75.

gewonnen sein könnte, die Posaunen-Attacke auf Frau Ida umständlich-heideggerisch als „Einbruch des Nichts in den Seinszusammenhang“[64] zu entlarven.

Dass Tschirky endlich als das alle „Posaunen“-‚Sätze‘ einende Thema die „Geschichte der Dummheit eines Schriftstellers bis zur Wiedererlangung der Intelligenz“[65] erkennt, beweist nicht nur einmal mehr die große Abhängigkeit, in der er sich gegenüber den theoretischen Vorgaben seines Geisteshelden befindet,[66] zumal er sich nicht mal die Mühe macht, den Begriff der „Dummheit“ zu hinterfragen,[67] sondern zeugt auch schlicht vom Unverständnis den depressiven Belangen gegenüber, die in „Divertimento No VII“ verhandelt werden. Wem das Wesen der Depression derart fremd ist, dem will sich vor allem auch das Ende der „Posaunen“ nicht erschließen. Mit seiner fatalen Fehleinschätzung, wonach sich am Ende des siebten Divertimentos „ein Freisein von aller Dummheit, Verstrickung, Pseudologie“[68] einstelle, ist Tschirky allerdings nicht allein. Schon vor ihm haben sich die Interpretierenden, wohl vor allem durch den Autor selbst, aber natürlich auch durch seinen (unzuverlässigen) Erzähler, dazu verleiten lassen, in den „Posaunen“ die – so Heinz Politzer (1963) – „Geschichte einer Heilung“[69] zu erkennen,[70] oder darin – so Michael Shaw (1967) – „the undesirable and painful consequences of a ‚pseudological construction‘“ thematisiert zu sehen, leider aber auch „the emergence from it by a single act (i.e., the ‚Nasenriß‘)“.[71] Und auch nach Tschirky setzt sich dies fort, bis hin zu etwa Uwe Japp (2001), der meint, dass das „Divertimento No VII“ zu Recht „als Chronik einer Deperzeption mit dem abschließenden Ausblick auf den Durchbruch zur gelingenden Apperzeption“ gelesen werden könnte. Seiner Meinung nach dürfte man auch von der „Darstellung eines Ausgangs

64 Ebd., S. 80.

65 Ebd., S. 82.

66 So behauptete Doderer etwa in „Meine neunzehn Lebensläufe“, sein „eigentliches Werk“ habe „allen Ernstes, nicht aus Prosa oder Vers“ bestanden, „sondern in der Erkenntnis [s]einer Dummheit“ (E 496).

67 Zu den Schwierigkeiten einer „Wesensschau“ der Dummheit vgl. Karl Landauer: Zur psychosexuellen Genese der Dummheit. In: Psyche 24 (1970), H. 6, S. 463–484.

68 Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen“, S. 197.

69 Heinz Politzer: Realismus und Realität in Heimito von Doderers „Posaunen von Jericho“. In: The Germanic Review 38 (1963), H. 1, S. 37–51; hier: S. 46.

70 Immerhin sieht Politzer in den beiden Eckanekdoten der „Posaunen“, der Peinigung Rambauseks und dem an Rambausek verübten „Nasenriss“, „lediglich Symptome eines Krisenverlaufs, der weit in die Vergangenheit des Erzählers zurückdeutet und dessen Bereinigung durch seine Abreise verheißen, aber nicht gewährleistet ist“. Politzer, Realismus und Realität, S. 46.

71 Michael Shaw: Doderer’s „Posaunen von Jericho“. In: Symposium 21 (1967), H. 2, S. 141–154; hier: S. 147.

aus der selbstverschuldeten Dummheit" sprechen.[72] Dass die Aufgedrehtheit (Manie) des finalen ‚Satzes' als Kehrseite der Depression gedeutet werden müsste (vor allem auch deswegen, um nicht länger ausschließlich mit Doderers Spezialvokabular operieren zu müssen: „erste" und „zweite Wirklichkeit", „Apperzeption" und „Deperzeption"), hierfür wird sich die vorliegende Arbeit argumentativ stark machen (vgl. Kap. 5.7).

Die Untersuchung, die Eva Meingassner (1972) zum kurzepischen Werk Heimito von Doderers angestellt hat, beschäftigt sich auch „mit der Frage nach der Struktur des Typus Divertimento und seinen Bezügen zu Doderers Wirklichkeitsproblem".[73] Leider stellt sie den Bezug zur Musik nur unzureichend her. Mit der Feststellung, dass die „‚musikalische' Art der Gestaltung" auf „eine Unmittelbarkeit der Aussage" abziele, „die von Motivationen und Reflexionen eines Erzählers unabhängig ist",[74] lässt sie es auch fast schon bewenden. Kein Wort darüber, welche stilistischen Merkmale es denn genau sind, die die besagte „‚musikalische' Art der Gestaltung" konstituieren. Auch ihre Analyse der Erzählsituationen, die in den frühen „Divertimenti" (No I–VI) komplex strukturiert sind, ist unbefriedigend. Inhaltlich beobachtet sie in den „Divertimenti" jeweils „die Loslösung des Helden von einem bestimmten Wirklichkeitsbereich und seine Wiederannäherung an ihn" sowie, „in einen solchen Vorgang eingebettet", „einen Erkenntnisprozess".[75] Darüber hinaus gibt sie Einblicke in die Motivstruktur der „Divertimenti". Hierbei kommt sie allerdings bisweilen zu fragwürdigen Befunden. Wenn sie etwa feststellt, dass die Mauer in „Divertimento No II" ein „Sinnbild der Trennung" sei, das Wasser stauend, „das nun über dem Dorf den See bildet und den Abstand zwischen dem Helden und der Vergangenheit symbolisiert",[76] lässt sie etwas außer Acht: Staumauer und See sind ja gerade die Auslöser für die Hauptfigur der Erzählung (vgl. Kap. 5.2), den Kontakt zur eigenen Vergangenheit zu suchen! Insgesamt will sich leider der Eindruck aufdrängen, die Literaturwissenschaftlerin beweise mit ihrer Analyse der Motivstrukturen lediglich eines (und dies gelegentlich auch noch in verworrener Darstellung): dass Doderer (auch bereits der frühe) eine erstaunlich kohärente Bildsprache verwendet.[77]

---

72 Uwe Japp: Mikrologie der Wut. Affektive Aufgipfelungen in Heimito von Doderers Kurzprosa. In: T+K, S. 37–47; hier: S. 42.

73 Eva Meingassner: Wirklichkeitsdimensionen im kurzepischen Werk Heimito von Doderers. Phil. Diss. Wien 1972, bes.: S. 87–161; hier: S. 88.

74 Ebd., S. 90.

75 Ebd., S. 100.

76 Ebd., S. 105.

77 Ohne sprachliche Bilder keine Dichtung, keine Epik. Vgl. Herbert Seidler: Die Dichtung. Wesen – Form – Dasein. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1965, S. 205 ff.

Erste hilfreiche Ansätze zur Analyse der quasimusikalischen Strukturen speziell der sechs frühen „Divertimenti“ liefert der eingangs erwähnte Klaus Heydemann (1975). Trotz ihres geringen Umfangs zählt diese frühe Arbeit nach wie vor zu den wegweisenden, vermeidet sie doch die Mystifizierung musikalisch-literarischer Phänomene und versucht, sachliche Aufklärungsarbeit in einem Zwischenbereich germanistischer Forschung (Beziehungen zwischen Musik und Literatur) zu leisten. Heydemann widmet sich ausschließlich der „Frage nach der Besonderheit der Erzählform“,[78] zum Inhaltlichen der „Divertimenti“ äußert er sich kaum. Ihm geht es in erster Linie um einen Überblick über die „Formvorstellungen und Formabsichten des Autors“,[79] deren Genese anhand von (damals noch unveröffentlichtem) Tagebuch- und (bis heute größtenteils unveröffentlichtem) Nachlassmaterial verfolgt wird. Hervorzuheben ist die Einfrierung jenes Moments in der Entwicklungsgeschichte der Divertimento-Form, in dem sich das ereignet, was Heydemann die „Kontamination verschiedener zyklischer Formen“ nennt, nämlich die Vermischung des Divertimento-Begriffs mit Eigenschaften der „klassischen Symphonie bzw. Sonatenform“.[80] Ferner vergleicht er die zu Doderers Zeiten gebräuchliche Verwendung des Divertimento-Begriffs (aus dem Riemann-Lexikon) mit den frühen poetologischen Überlegungen des Autors sowie mit den formal-äußerlichen literarischen Gegebenheiten. Obwohl oder gerade weil er sich überhaupt nicht den Inhalten der einzelnen „Divertimenti“ zuwendet, kommt Heydemann zu dem bedauerlichen Schluss, dass beide, das musikalische Vorbild und das literarische Nachbild, den „heiteren Charakter“[81] gemein haben. Erfreulicher ist seine Vorgehensweise, die jeweiligen Implikationen der auf das literarische Werk angewandten musikalischen Termini zu überprüfen. So diskutiert er etwa den Gebrauch musikalischer Satzbezeichnungen im Epischen, referiert auch Doderers Überlegungen hierzu, die, wie Heydemann urteilt, „mit späteren literaturwissenschaftlichen Ergebnissen vereinbar“[82] seien (gemeint ist wohl mit den Ergebnissen narratologischer Forschung). Um nun die praktische Umsetzung von Doderers Theorie zu überprüfen, gibt er Kompositionsskizzen des Dichters wieder und erläutert deren Prinzipien. Angebrachter wäre es gewesen, auch die Ausprägungen der formalen Vorgaben im Endprodukt zu eruieren. Denn dann wäre er wohl nicht zu dem Ergebnis gekommen, dass „die allgemei-

78 Klaus Heydemann: Doderers Divertimenti. In: Sprachkunst 6 (1975), 2. Halbbd., S. 346–361; hier: S. 346.
79 Ebd., S. 346.
80 Ebd., S. 351.
81 Ebd., S. 352.
82 Ebd., S. 355.

nen Schemata des musikalischen Satzes dem Erzählen neue Möglichkeiten“[83] eröffneten. Jedenfalls hätte sich ihm die Frage aufdrängen müssen, welche Möglichkeiten das sein sollten, die nicht auch ohne das musikalische Vorbild existieren könnten?

Von großem Interesse ist das, was Heydemann zu Doderers Begriff der „phrasierten Motivik“ zu sagen hat. Er geht sicherlich nicht fehl, wenn er diesen als „literarische[n] Hilfsbegriff“ interpretiert, kombiniert aus einem der musikalischen Kompositionslehre zugehörigen Terminus („Phrase“, „Phrasierung“) und einem beiden Künsten eigenen, jedoch semantisch verschieden belegten Begriff („Motivik“). Heydemann schlägt vor, den Begriff „vom sprachlichen Bild her zu fassen“.[84] Mit Bezug auf die Arbeit von Meingassner (siehe oben), denkt er hierbei an die wiederkehrenden Bilder in den „Divertimenti“. Die Bezeichnung „phrasiert“, spekuliert Heydemann, meine dann „wohl die Einbettung der Bilder in den erzählerischen Kontext“.[85] Wie auch immer die wiederkehrenden Textbausteine genannt werden, ob „sprachliche Bilder“, wofür sie meines Erachtens allerdings meistens zu umfangreich sind, oder „rekurrente Größen“ (einzelne Motive einer Gruppe, die zusammen die Sequenz ergeben), wie es in der vorliegenden Arbeite terminologisch gehandhabt wird (vgl. Kap. 3.5.1), ist im Grunde egal. So oder so fordert ihre Existenz, ihre spezifische Beschaffenheit und Verwendungsweise im literarischen Werk, den Interpreten heraus. Wenn Heydemann nun feststellt, dass die „Bedeutungsrichtung“ der sprachlichen Bilder bzw. der Motive „auch durch den ersten Kontext mitbestimmt“ werde, deutet er den Weg an, den es hier zu beschreiten gilt. Ohne dies besonders eingehend zu verifizieren, behauptet Heydemann:

> So entspricht das wiederkehrende syntaktisch und inhaltlich konstante Bild dem wiederholten Einsatz eines musikalischen Themas, das Auftreten von syntaktisch nicht festgelegten Bildern der thematisch-motivischen Arbeit in den Durchführungsteilen; Änderung von Bildinhalten sowie Kombination mit anderen Bildbereichen erinnern an Variation und Kontrapunkt.[86]

Ersten Unmut über einen offenbaren Missstand in der Doderer-Forschung artikuliert Georg Schmid (1978) in seinem Groß-„Essai“:

83 Ebd., S. 357.
84 Ebd., S. 358.
85 Ebd.
86 Ebd., S. 360.

> Die variierte Repetition bestimmter Motive regiert Doderers Prosa weit mehr als der Versuch einer ‚inhaltlichen Aussage'. Hierin, scheint uns, liegt das *eminent Musikalische*, wiewohl dies in der Regel von der Germanistik, ungeachtet des Autors, zu wenig betont wird: die *Transfers* von den musikalischen zu den literarischen Strukturen liegen offenbar noch zu sehr im Dunkel.[87]

Schmid seinerseits wagt sich allerdings auch nicht an eine besonders starke Erhellung der beobachteten Phänomene heran. Obwohl oder gerade weil seine Arbeit mit allerlei modernen literaturtheoretischen Wassern gewaschen ist, schreitet sie reichlich unmethodisch voran. Was wohl daran liegt, dass der Forscher Ernst macht mit jener Forderung der dekonstruktionistischen Theoretiker, wonach „die traditionellen hierarchischen Unterscheidungen […] zwischen Theorie und Tat […], zwischen Kritik und sogenanntem schöpferischem Tun"[88] aufgehoben gehören. Sein Anspruch besteht tatsächlich darin, nicht nur ähnlich bedeutsame, sondern tatsächlich ebenbürtige sprachliche Zeichenkolonnen zu produzieren wie Doderer selbst! Trotz dieser größenwahnsinnigen Anwandlungen,[89] die nichts zum Thema beitragen, verdankt die Doderologie Schmid wichtige Impulse. So ist er der erste, der auf das wissenschaftliche Potenzial einer Kurzschließung von Doderers musikalisch ästhetisiertem Werk (er denkt hier allerdings vor allem an das Spätwerk) mit den mythenanalytischen Theorien von Claude Lévi-Strauss hingewiesen hat.[90] Eine Kurzparaphrase seiner diesbezüglichen Überlegungen hat Schmid an anderer Stelle geliefert:

> Doderers auffassung, entwicklungsgeschichtlich sei der roman weit hinter der symphonie zurückgeblieben, weist uns hin auf ein verfahrenstechnisches, das, des weiteren, an Lévi-Strauss' reflexionen über die entstehung des romans einerseits, von fuge und dann symphonie andererseits denken lässt.

87 Georg Schmid: Doderer lesen. Zu einer historischen Theorie der literarischen Praxis. Essai. Salzburg 1978, S. 154.

88 George Steiner: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München, Wien 1990, S. 157.

89 All dies sind natürlich Spätfolgen der Proklamation vom „Tod des Autors". Glücklicherweise immunisiert sich die Forschung langsam gegen diesen Barthes'schen Theorievirus. Vgl. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, S. 3–35.

90 Vgl. Schmid, Doderer lesen, S. 96 f. u. S. 145 ff.

> Lévi-Strauss meint bekanntlich, man könne fuge respektive symphonie und roman als komplementäre nachfolge-erscheinungsformen des mythos ansehen. Die art und weise, wie Doderer seine motive, sequenzierungen, transpositionen setzt, scheint solche auffassung zu bestätigen.[91]

Und auch hinsichtlich des zweiten Themenkomplexes der vorliegenden Arbeit, der Melancholie, kann Schmid eine Vordenkerfunktion beanspruchen, weil er nämlich wiederholt ihren großen Stellenwert im Werk Doderers herausgestellt, gar die „Ubiquität der Depression bei Doderer“[92] konstatiert hat. Schmid verdankt die Doderer-Forschung zudem den wichtigen Hinweis,[93] dass Doderers Konzept von der „Zweiten Wirklichkeit“ im Zusammenhang mit des Autors „fraglos sehr intensiv empfundenen Depressionen“[94] zu sehen ist.[95] Auch hat Schmid darauf hingewiesen, „dass diese wehmut die kehrseite, die andere seite der medaille, von wut ist, die in den ‚Merowingern‘ höchst heilsam behandelt wird“.[96] Indem er sich nicht scheut, den psychographischen Background des Werkes zu beleuchten, bildet er außerdem die folgende – nach Freuds Schrift „Der Dichter und das Phantasieren“ (1908) und Stekels Monographie „Dichtung und Neurose“ (1909) nicht mehr sehr gewagte – Hypothese, „daß sogenannte Kunst als eine Art Medikament verwendet werden kann – ‚Schreiben als Antidepressivum‘: gegen Traurigkeit, Verzagen und Verzweiflung“.[97]

Michael Bachem (1981) widmet sich in seiner Monographie auf knappem Raum auch dem Frühwerk des Autors.[98] Über das musikalisch-literarische Formexperiment, das die „Divertimenti“ darstellen, äußert er sich kaum. Dafür zeugen seine inhaltlichen Paraphrasen und interpretatorischen Andeutungen von einem tiefen Verständnis für das eigentliche Anliegen des Autors: nämlich Menschen in seelischen Belastungssituationen darzustellen, Porträts düster inszenierter Welten zu zeichnen und nebenbei in einer sprachmusikalisch effektvollen Weise an die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens zu mahnen.

---

91 Georg Schmid: Die Welt auf dem Papier oder Wie man sich Wirklichkeiten erschreibt. In: Schriften 1, S. 199–207; hier: S. 203 f.

92 Georg Schmid: Das Schreiben als Antidepressivum. In: Untersuchungen, S. 5–19.

93 Andeutungen in dieser Richtung hat Schmid auch schon vorher gemacht. Vgl. Georg Schmid: Niedertracht, Niederschrift, Niederlage. In: L'Actualité, S. 111–131.

94 Schmid, Doderer lesen, S. 52.

95 So interpretiert er den seelischen Schmerz, der sich im „Divertimento No VII“ kundtut, eindeutig psychoanalytisch. Vgl. ebd., S. 52 f.

96 Schmid, Die Welt auf dem Papier, S. 206.

97 Schmid, Das Schreiben als Antidepressivum, S. 9.

98 Michael Bachem: Heimito von Doderer. Boston 1981, S. 41–48 (Divertimento No I–No VI) u. S. 111–116 (Divertimento No VII).

Wann immer Literaturwissenschaftler, die in der Hauptsache ein ganz anderes Thema im Sinn haben, sich gleichsam en passant zur Musikliteralität bei Doderer äußern, fällt das Ergebnis ernüchternd aus. So geschieht es auch im Falle von Wolfgang Düsing (1982):

> Die Verwandtschaft beider Künste kommt in den Bauformen seiner Romane und Erzählungen zum Ausdruck. Die für Doderers Arbeitsweise charakteristischen Kompositionsskizzen lassen sich fast mit Partituren vergleichen. Während die Romane ihrer Struktur nach eher mit der Symphonie verwandt sind, ist z. B. eine Gruppe von Erzählungen nach dem Vorbild des Divertimento gebaut.[99]

Wie hier bereits angedeutet, lässt es sich leichter behaupten als glaubhaft beweisen, dass die Romane ihrer Struktur nach mit der Symphonie verwandt sind. Auch gibt es über die Gattungsbezeichung hinaus keine Hinweise darauf, dass die Werkgruppe „Divertimenti" tatsächlich dem Vorbild des ‚musikalischen' Divertimentos nacheifert. Im Hinblick auf sein eigentliches Thema, Erinnerung und Identität, hat Düsing allerdings eine hervorragende Arbeit geleistet, der die vorliegende Studie einige Anregungen verdankt.

Martin Huber (1992), der das „[m]usikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts" untersucht, richtet sein Augenmerk vor allem auf die „Funktionalisierungen des eingeführten Zeichens ‚Musik' im Kontext des jeweiligen Textes".[100] Ausgehend von den ästhetischen Grundlagen, die das Musikverständnis des 20. Jahrhunderts geprägt haben, begreift Huber die Musikästhetik des 20. Jahrhunderts „als Ergebnis eines kontinuierlichen Entwicklungsprozesses von der Gefühls- zur Formästhetik".[101] Vor diesem Hintergrund macht Huber, der das ‚literarische' Interesse an der Nachbarkunst (leider nur) bis in die sechziger Jahre fortwirken sieht (von Thomas Mann bis Alfred Andersch), vielschichtige Funktionen der Nachbarkunst Musik für das Erzählen im letzten Jahrhundert sichtbar. Indem er die Entwicklung in der Musik „als paradigmatischen Vorgang auch für die anderen Künste"[102] erachtet, wird ihm „die Ausbildung einer formorientierten Avantgarde in der Literatur und Malerei zu Beginn

---

99 Wolfgang Düsing: Erinnerung und Identität. Untersuchung zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer. München 1982, S. 175.

100 Martin Huber: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Zusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u.a. 1992, S. 10.

101 Ebd., S. 9.

102 Ebd., S. 10.

des 20. Jahrhunderts plausibel".[103] Auch ein allmählicher Übergangsprozess von der gefühlsästhetischen zur formorientierten Funktionalisierung von Musik in der Literatur werde für ihn erkennbar. Zunächst ‚lediglich' als ästhetisches Zeichen für das ‚Leben' funktionalisiert (Thematisierung von Musik), erhalte Musik, beschleunigt durch ihre zunehmende Ideologisierung innerhalb nationaler Bewegungen (ab der Reichsgründung 1871),[104] formästhetische Aufgaben in der Literatur zugesprochen (geradezu exemplarisch für die drei musikästhetischen Grundpositionen – Musik und Gefühl, Musik und Form, Musik und Ideologie – stehe die Wirkungsgeschichte von Richard Wagners Musik).[105] Huber geht es vor allem darum, diese Entwicklung als „einen wesentlichen Beitrag zur Modernisierung des Erzählens"[106] ernst zu nehmen:

> Musik dient als strukturelles Vorbild für die selbstreflexive formale ‚Komposition' der Texte und deren Zeitgestaltung. In der Konstruktion des Sinns aus der Struktur zeigt sich das wichtigste Innovationspotential einer an der Musik gewonnenen formalästhetischen Sichtweise der Literatur.[107]

In diesem Zusammenhang darf Doderer natürlich nicht fehlen. Den Essay „Grundlagen und Funktion des Romans" (1959) in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellend, den er denn auch „als Musterbeispiel einer an der Musik orientierten Erzähltheorie im 20. Jahrhundert" hervorhebt,[108] ordnet Huber den Autor jener Kategorie von musikliterarischen Schriftstellern zu, bei denen Musik „vorrangig als Reflexionsraum beim Schreiben" diene, „in den ausgewichen wird, um die Schwierigkeiten zwischen erzählerischer Intention (Darstellung der Komplexität des menschlichen Lebens) und deren Realisation zu überwinden".[109] Indem die Schwierigkeiten beim Schreiben mit Hilfe der Nachbarkunst artikuliert würden, könnten „diese dann selbst als ästhetische Probleme textimmanent verarbeitet werden",[110] wodurch „eine ‚moderne'

---

103 Ebd.

104 Für Marc A. Weiner, der das Motiv der Musik in deutschen und österreichischen erzählenden Texten zwischen 1900 und 1930 untersucht hat, signalisiert die Musik zunächst einmal ganz allgemein den Wunsch nach sozialem Wandel. Vgl. Marc A. Weiner: Music and the Subversive Imagination. In: James M. McGlathery (Hg.): Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages. Columbia 1992, S. 292–315.

105 Vgl. Huber, Text und Musik, S. 30 f.

106 Ebd., S. 10.

107 Ebd., S. 10 f.

108 Vgl. ebd., S. 188–205; hier: S. 189.

109 Ebd., S. 169.

110 Ebd., S. 169.

selbstreflexive Erzählstruktur“[111] entstünde. Um den Fehler früherer Forschungen zu vermeiden, die sich meistens zu sehr in dem vom Autor selbst postulierten Denksystem verfangen hätten, bemüht sich Huber zunächst einmal darum, die Prämissen für Doderers Vorstellung von einem Analogieverhältnis zwischen Roman und Symphonie herauszuarbeiten bzw. „Doderers Musikästhetik näher einzugrenzen, die dann wiederum seinen spezifischen Funktionalisierungsversuch von Musik für die Form seiner Texte plausibel macht“.[112] Hierbei hält er sich mit philologischer Verbissenheit auch bei Kleinigkeiten auf, etwa bei der Frage, ob Doderer (erster Teil der „Grundlagen“) die These von der Parallelität zwischen Symphonie und Roman tatsächlich aus E.M. Forsters Schrift „Ansichten des Romans“ (1927; dt. Übersetzung 1949) übernommen habe.[113] Bei kritischer Prüfung der Sachlage stellt er fest, dass hier ein „produktives Mißverständnis zwischen Doderer und Forster“[114] vorliege, dessen Aufdeckung seine Hauptthese vom Wandel in der Musikauffassung des 20. Jahrhunderts stützt. Während Forster nämlich in Wahrheit die gefühlsästhetischen Qualitäten der Musik beschwöre, interpretiere Doderer die Ausführungen des englischen Erzählers kurzerhand in seine formorientierte Sicht um:

> Doderers gleichzeitig überaus polemische Reaktion auf Forsters Anwendung von Musik in dessen textimmanenter, vom ‚New Criticism‘ geprägten Romantheorie, läßt sein eigenes Musikverständnis deutlich werden, das auf konträren ästhetischen Prämissen fußt: Doderer denkt gänzlich von der Formästhetik aus, deshalb kann es für ihn kein Verstehen der gefühlsästhetischen Position Forsters in dessen Kapitel „Prophetie“ geben.[115]

111 Ebd., S. 169.

112 Vgl. ebd., S. 189.

113 Laut Dorothea Zeemann hat Doderer es ihr, seiner damaligen Geliebten, überlassen, die Recherchen zu seiner Theorie des Romans zu betreiben, „über das, was darüber Blödes je geschrieben wurde“. Vgl. Dorothea Zeemann: Jungfrau und Reptil. Leben zwischen 1945 und 1972. Frankfurt a.M. 1982, S. 82. Dass „die Relevanz dieses Traktates nicht überschätzt werden“ sollte, „um so weniger, als verschiedene Positionen in diesem Text nicht unbedingt als Doderers ureigenste Gedanken angesehen werden müssen“, darauf hat bereits Kai Luehrs-Kaiser hingewiesen. Vgl. Kai Luehrs-Kaiser: Das Werden der Vergangenheit. Erläuterungen und Interpretationen zur Erinnerung als Erzählproblem bei Robert Musil, Heimito von Doderer und Hans Henny Jahnn. Berlin 2001, S. 153. Auch Dietrich Weber, der sich erst kürzlich mit seinen „Tagebuchnotizen zu Doderer“ an die Öffentlichkeit gewagt hat, äußert sich skeptisch: „Sachen wie ‚Grundlagen und Funktion des Romans‘: bloß Propaganda. Wir müssen uns befreien von dem, wo er nur posiert, wo er nur propagandiert, wo er nur klappert, und wo er nur Allotria treibt.“ Vgl. Weber, Halboffizielles, S. 213 f.

114 Huber, Text und Musik, S. 191.

115 Ebd., S. 193.

Den zweiten Teil der „Grundlagen“ nennt Huber eine „praxisorientierte technische Beschreibung des Dichtungsvorgangs“.[116] Er würdigt das „rigorose[] Erinnerungskonzept“,[117] das bei Doderer als Voraussetzung des dichterischen Vorgangs gilt. Auch streicht er die Priorität der Form heraus, die Doderer analog einer musikalischen Komposition auch für den Roman fordert. Er weist darauf hin, dass Doderer nicht an einer exakten kompositionstheoretischen Klärung der Bezüge zwischen Text und Musik interessiert scheint (als Beispiel führt er die falsche Verwendung des musikalischen Terminus „Vorhalt“ an).[118] Aber nicht nur die terminologische Ungenauigkeit der Dodererschen Musikpoetologie, auf die schon vorher hingewiesen wurde,[119] dient Huber als Beleg für seine These, wonach Doderer die Musik als „poetologische Reflexionsebene“[120] ‚missbrauche‘. Auch aus den ‚konkreten‘ technischen Forderungen, die Doderer an den Roman mit universellem Anspruch stellt, liest er ein stark „metaphorisierte[s] Musikverständnis“[121] heraus. Weniger die ‚musikalische‘ Architektur (Strukturvorbild Symphonie), die Doderer rein äußerlich für den Roman verlange, als die „Musik der sprachlichen Kadenz“, die den Inhalt des erzählerischen Werks ausmache, stellt Huber vor einige Rätsel.

Antworten findet er im dritten Teil des Essays. Er folgt Doderers Ausführungen über die beiden grundlegenden Anwendungsarten von Sprache, analytische Reflexion und Darstellung, durch deren „diskrete Bewegung“ Tempowechsel in der Literatur möglich wären. Indem er dies mit der musiktheoretischen Bedeutung von „Kadenz“ kombiniert (Bekräftigung einer Tonart am Ende einer Periode oder eines ganzen Satzes einerseits; Beendigung eines Modulationsvorgangs und Bestätigung des Tonartwechsels andererseits), erklärt er sich das Phänomen der „sprachlichen Kadenz“ wie folgt:

> Beides, die Kadenz als musikalische Einheit mit ihrem abschließenden Charakter für den musikalischen Satz und ihre Fähigkeit zum Wechseln der Tonart – im Roman also die Bewegung zwischen den zwei Anwendungsarten der Sprache, die als Tempo-Wechsel empfunden wird – möchte Doderer im Bild der Kadenz aus der Musik in den Roman übertragen.[122]

---

116 Ebd., S. 194.
117 Ebd.
118 Vgl. ebd., S. 196.
119 Zum unorthodoxen Gebrauch musikalischer Fachtermini durch Doderer vgl. Roswitha Fischer: Studien zur Entstehungsgeschichte der „Strudlhofstiege“ Heimito von Doderers. Wien, Stuttgart 1975, S. 256–258.
120 Huber, Text und Musik, S. 196.
121 Ebd.
122 Ebd., S. 198.

Abschließend bleibt Huber nur noch übrig, das „dialektische Wechselverhältnis zwischen Form und Inhalt“[123] zu erklären, das Doderer – unter argumentativer Bezugnahme auf den großen Revolutionär der Kompositionstechnik auf musikalischem Gebiet, nämlich Beethoven, der gezeigt habe, „was in den Formen steckt“ (WdD 172) – mit der teleologischen Begrifflichkeit der Entelechie beschreibt („Form als Entelechie des Inhalts“). Der Begriff bedeute, „daß die äußere Form die Entwicklung des Inhalts vorgibt, die äußere Form somit auch das innere Formprinzip des Inhalts darstellt“.[124] Huber sieht hier ein Paradoxon wirksam (und belässt es bei der bloßen Feststellung dieses Umstands bewenden): Auf die Formfestlegung („Priorität der Form“) folgt die Formvernichtung (inhaltliche Bereicherung des Romans bis zur Kompositionslosigkeit).

Das Verdienst von Hubers Studie besteht – neben der genauen Analyse eines ‚schwierigen‘ theoretischen Textes, dessen Kohärenz womöglich überschätzt wird –[125] vor allem darin, „Doderers Orientierung an der musikalischen Struktur [...] als bedeutende poetologische Anleihe“ erkannt zu haben, „die als Experiment zur Modernisierung des Erzählens ernst genommen werden muß“.[126] Weniger überzeugend ist allerdings seine Vorgehensweise, sich fast ausschließlich auf Doderers Theorie zu stützen. Wie heißt es in der hier zur Diskussion stehenden „musikalisierten Literaturtheorie“[127] so schön: „die Praktiker sind den Theoretikern weit voran, sogar im Theoretischen“ (WdD 156).[128] Statt sich auf die bisherigen Forschungen zu verlassen (Weber, Tschirky und Wolff), die er ja kurz zuvor noch kritisiert hat, hätte Huber selbst die Theorie Doderers mit dessen künstlerischer Praxis konfrontieren müssen. Vielleicht wäre ihm dann aufgefallen, dass sich Doderers Auffassungen zu diesem Thema, ablesbar an den künstlerischen Ausprägungen, mit der Zeit gewandelt haben. Möglicherweise

123 Ebd., S. 199.

124 Ebd.

125 Laut Hans Joachim Schröder handle es sich hier insgesamt um „eine Sammlung von Einzelerkenntnissen, keine in sich abgerundete Theorie“. Vgl. Hans Joachim Schröder: Apperzeption und Vorurteil. Untersuchungen zur Reflexion Heimito von Doderers. Heidelberg 1976, S. 439.

126 Huber, Text und Musik, S. 201.

127 Elisabeth Kató: Grammatischer Kosmos. Sprachen und Sprache bei Heimito von Doderer. Phil. Diss. Wien 1985, S. 307.

128 Einzig Wolfgang Fleischer hat sich bisher getraut, den Dodererschen Essayismus, insbesondere aber „Grundlagen und Funktion des Romans“, scharf zu kritisieren: „Was er dabei – wie in seinen andern Essays – allerdings vermied, war eine systematische Vorgangsweise [...]; so stellte er keineswegs dar, von welchen Quellen und Voraussetzungen ausgehend er zu seinen Einsichten gekommen war, sondern wollte durch diese – kryptisch-gescheit, metaphernreich – direkt überzeugen.“ Wolfgang Fleischer: Das verleugnete Leben. Die Biographie des Heimito von Doderer. Wien 1996, S. 451.

hätte er sich dann auch die Frage gestellt, ob Doderers Frühwerk, insbesondere die sechs Divertimenti aus den zwanziger Jahren, nicht besser in einem anderen Abschnitt seiner Arbeit behandelt gehörten. Seine Aussagen zum Divertimento sind nämlich bisweilen schlicht fehlerhaft, da sie die Definitionen von früher und später Divertimento-Form vermischen.[129]

Gewaltig kommt die Arbeit von Albrecht Huber (1994), die sich der „mythisch-musikalischen Poetik" Doderers widmet, daher. Trotz ihrer insgesamt fünfhundert Seiten ist sie leider (und dies keineswegs nur im Hinblick auf mein Thema) nicht ergiebig. So behauptet Huber II. zwar wiederholt, dass dem „Form-Gehalt" des Dodererschen Romanwerks die *„musikalische Form"* innewohne.[130] Hieraus resultiert allerdings zunächst einmal nicht viel mehr als die Rechtfertigung für den triadischen Aufbau der eigenen Arbeit (Exposition – Durchführung – Reprise):

> Die […] auf eine ‚musikalische Poetik' verpflichtete Werkform Doderers erfordert […], gemäß der ‚Sichselbstgleichheit' von Praxis und Theorie, selbst ein ‚musikalisches Auslegungsverfahren', welches jenes mimetische Band, das darin geknüpft ist, stets mitträgt und mitflicht.[131]

Der (pseudo-)extravaganten äußeren Anlage der Huberschen Studie korrespondiert eine innere Überambitioniertheit. Vor allem die unermüdlich nebenbei ablaufende Bearbeitung von philosophisch-literaturtheoretischen Fragen lenkt vom eigentlichen Thema ab. Auch sind die interpretativen Wege, die Huber geht, nicht nur überaus verschlungen. Meistens sind sie kaum mehr nachvollziehbar. Dies liegt nicht zuletzt an den nebulösen Sätzen, die er pausenlos produziert. Bisweilen versteht selbst der klügste Kopf kein Wort mehr, so etwa Wendelin Schmidt-Dengler, der (nicht nur, aber auch) über die Hubersche Formulierungskunst in einer kritischen Würdigung äußerte: „Da kann man schon, so man sich anstrengt, Sinn dahinter wittern. Lohnt sich die Mühe aber auch?"[132] Torsten Buchholz, der sich offenbar die Mühe der Entschlüsse-

---

129 Vgl. Huber, Text und Musik, S. 201.

130 Albrecht Huber: Die Epiphanie des „Punkts" oder: ‚Die Begegnung mit einem Lichte'. Heimito von Doderers ‚mythisch-musikalische Poetik' im Kern-Raum des ‚Ereignisses'. Würzburg 1994, S. XXIV. Vgl. auch ebd., S. 224, 413, 417 ff., 485.

131 Ebd., S. XXIV.

132 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: [Rez. zu Rudolf Helmstetter: Das Ornament der Grammatik in der Eskalation der Zitate. „Die Strudlhofstiege", Doderers moderne Poetik des Romans und die Rezeptionsgeschichte. München 1995; Albrecht Huber: Die Epiphanie des „Punkts" oder: ‚Die Begegnung mit einem Lichte'. Heimito von Doderers ‚mythisch-musikalische Poetik' im

lung besagter philosophisch-literaturtheoretischer Extremstellen gemacht hat, berichtet von den „heideggerisch-postmodernen Weiten“, in die Huber unterwegs sei, „die mit einer eigentlichen musikalischen Fragestellung nichts mehr zu tun haben“.[133] Tatsächlich suspendiert sich Huber am Ende selbst von der Aufgabe, seine Behauptung von der ‚musikalischen Poetik‘ am Text nachzuweisen, indem er nämlich einsieht,

> daß es sich in Doderers oft bemühter musikalischer Terminologie um ein arbiträres Begriffsfeld handeln müsse, das keineswegs von genuin musikalischer Provenienz und Motivation ist. So geht der Sinngehalt der Texte nach unserer gewonnenen Einsicht weder in musikalisch-begrifflichen Nominalismen noch auch in bloß metaphorischen Substitutionen musikalischer Terminologie auf. Vielmehr hob sich in den narrativen Formkonstellationen eine greifbare ‚Qualität‘ hervor, deren innerster Wesenskern auf einen prämusikalischen Charakter wies, welcher den musikalisch-formalen wie den literarischen Stilmitteln intentional voraufgeht.[134]

Hier wäre wohl das „mythisch“ aus dem Titel in Erinnerung zu rufen: der Mythos, der der Musik und auch der Literatur „voraufgeht“. Das ließe sich ja wiederum mit Lévi-Strauss in Einklang bringen, der Musik und Literatur als Abkömmlinge des Mythos angesehen hat (vgl. Kap. 3.5.1).

Martin Mosebach (1996), einer der energischsten Fürsprecher des Dodererschen Werkes unter den heutigen deutschsprachigen Schriftstellern, bekräftigt die Doderer-Philologie in der Vermutung, dass ihr Untersuchungsgegenstand ein besonders inniges Verhältnis zur Musik habe. In seiner Rede zum 100. Geburtstag Heimito von Doderers, gehalten im Palais Esterhazy in Wien anlässlich der ersten Verleihung des Doderer-Preises am 5. September 1996, erklärt Mosebach die Ordnung, „die Doderer hinter und in den Phänomenen entdeckt und entdeckend herstellt“ für „eine musikalische, eine nicht eigentlich inhaltliche, sondern abstrakte“.[135] Doderers Prosa sei „ganz von der stummen Musik der Geometrie erfüllt“. Sie übe „eine musikalische Wirkung“ aus, betreibe „die Inbesitznahme und Verzauberung des Hörens mit mathematischen

---

Kern-Raum des ‚Ereignisses‘. Würzburg 1994; Gerald Sommer: Vom „Sinn aller Metaphorie“. Zur Funktion komplexer Bildgestaltungen in Heimito von Doderers Roman ‚Die Strudlhofstiege‘ – Dargestellt anhand einer Interpretation der Entwicklung der Figuren Mary K. und Melzer. Frankfurt a.M. 1994]. In: Sprachkunst 27 (1996), Halbbd. 2, S. 353–359; hier: S. 357.

133 Buchholz, Musik im Werk, S. 26.

134 Huber, Die Epiphanie des „Punkts“, S. 417.

135 Martin Mosebach: Die stumme Musik der Geometrie – zur Epik Heimito von Doderers. In: Sinn und Form 48 (1996), H. 6, S. 789–801; hier: S. 800.

Mitteln".[136] Um nachzuweisen, wie das nun genau am und im Sprachmaterial geschieht, ist eine Dankesrede natürlich nicht der richtige Ort.

Die bisher ertragreichste literaturwissenschaftliche Arbeit zur Musik im Werk Heimito von Doderers hat Torsten Buchholz (1996) vorgelegt. Erstmals überhaupt untersucht er das Werk des Autors ausschließlich „unter dem musikalischen Blickwinkel".[137] Seine Studie, die den (mal mehr, mal weniger deutlichen) Spuren der Musik im Werk Doderers (von den Anfängen der „Divertimenti" bis hin zum letzten Projekt „Roman No 7") auf formaler (schriftstellerisch-kompositioneller Bezug) wie auf inhaltlicher Ebene (Musik innerhalb der Handlung) nachspürt, zählt tatsächlich zu den „Essentials", wie die Kritik urteilte.[138] Bei der Größe des Vorhabens kann es nicht verwundern, dass Buchholz im Detail bisweilen Flüchtigkeitsfehler und Ungenauigkeiten unterlaufen. So zeugt seine Vorstellung jenes komparatistischen Teilgebiets, in dem die Beziehungen zwischen Literatur und Musik im Allgemeinen sowie die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Zeichensysteme (bzw. Lautsysteme) Sprache und Musik im Speziellen untersucht werden, von einiger Nachlässigkeit. Unverständlich ist etwa, weshalb der Autor den Topos von der „wechselseitigen Erhellung der Künste" nicht der ersten modernen Studie von Oskar Walzel, die diesen Titel trägt, zuzuordnen weiß.[139] Auch die permanente Falschschreibung des führenden Forschers auf diesem Gebiet, d.h. Steven Paul Sher (!) statt Steven Paul Scher, spricht nicht gerade für eine immer sorgfältige Lektüre der einschlägigen Forschungsliteratur.

Das Kapitel zu Doderers Anfängen im ersten Schreibjahrzehnt (zwanziger Jahre) ist das überzeugendste der Buchholzschen Dissertation. Nachdem er des Autors Verhältnis zur Musik (musikalische Früherziehung, intensiver Musikgenuss nach Kriegsrückkehr, bedingungslose Beethoven-Verehrung) sowie die für das Musikthema wichtigen geistigen Einflüsse auf Doderer (Hermann Swoboda, Otto Weininger und Arthur Schopenhauer) abgehandelt hat, spekuliert er über die „Musik als Vorbild bei der eigenen Formsuche". Ohne allerdings allzu ausgiebig zu begründen, weshalb sich die Musik zu diesem Zweck besonders eignet, vermutet Buchholz hinter „dem schriftstellerischen Rückgriff auf die musikalische Formenwelt" die Hoffnung Doderers, „eine Transferwirkung für seine Lebensführung" zu erzielen.[140] Buchholzens „Bestimmung der

136 Ebd., S. 800.

137 Buchholz, Musik im Werk, S. 13.

138 Gerald Sommer: [Rez. zu Torsten Buchholz: Musik im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt a.M. u.a. 1996]. In: Schriften 2, S. 265–266; hier: S. 266.

139 Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 17.

140 Vgl. ebd., S. 45.

Form“, wonach sich hinter Doderers Divertimento-Begriff „die formal strengere Symphonie“[141] verberge, ist durchaus schlüssig hergeleitet, versäumt es aber, dieser These zuwiderlaufende Aussagen des Autors mit in die Argumentation einzubeziehen.

Als Hauptmerkmale der ‚divertimentalen‘ Schreibweise erkennt Buchholz hernach eine an die Musik angelehnte Motivtechnik („phrasierte Motivtechnik“) sowie Bemühungen um eine erzählerische Tempobildung und Dynamik. Die Detailuntersuchungen, die er diesbezüglich zu „Divertimento No III“ (Motivtechnik; Realisierung eines konkreten musikalischen Schemas, des Menuetts, im dritten ‚Satz‘) und „Divertimento No V“ (erzählerische Tempobildung/Dynamik) vorlegt, verdienen große Beachtung. Allerdings reizen sie auch zu Korrektur und Widerspruch. Abgesehen davon, dass er die mikrostrukturellen ‚musikalischen‘ Effekte der „Divertimenti“ (Stichwort: Ausdrucksprosa) gänzlich unbeachtet lässt, wäre besonders die Buchholzsche Auslegung des Begriffs der „phrasierten Motivtechnik“ zu diskutieren.[142] Dass er die „phrasierten Motive“ Doderers ebenso entschieden wie gut begründet von den ‚traditionellen‘ Leitmotiven abgrenzt, ist erfreulich.[143] Leider kommt es in der Anwendung bisweilen zu Unstimmigkeiten.[144] Auch die Buchholzschen Gedanken zur ‚literarischen‘ Tempobildung im musikalischen Sinne sind bedenkenswert. Indem er, mit Hinweis auf diesbezügliche Aussagen Doderers, zwischen darstellendem (= schnellem) und referierendem (= langsamem) Er-

---

141 Ebd., S. 47.

142 Ausgehend von der Motivanalyse des „Divertimento No III“, beschreibt Buchholz Doderers „phrasierte Motivtechnik“ als „vergrößerte, erweiterte, betonte Motivik […], die durch ihr Gewicht mehr als sonst in den Bereich der Interpretation eingreift, was der ‚Phrasierung‘ entspricht, die ja genuin dem Bereich der Interpretation eines musikalischen Notentextes angehört“ (ebd., S. 60). Ist dem ersten Teil der Aussage zuzustimmen, enthält der zweite ein Missverständnis. Buchholz übersieht, dass der Begriff der Interpretation unterschiedliche Bedeutungen hat, je nach dem, ob er auf Literatur oder Musik bezogen wird.

143 „Das Leitmotiv stammt aus der Wagnerschen Opern-Kompositionstechnik. Thomas Mann benutzte diese Technik in Anlehnung an diese. Doderer bezieht sich aber ausdrücklich auf die Symphonie, und dort hat ein wiederkehrendes Thema eine andere Stellung und wird danach auch anders bezeichnet. *Das Leitmotiv hat eher statischen Charakter, während ein Hauptthema in einer Symphonie sehr viel stärker dynamischen Prozessen unterworfen ist.*“ Ebd., S. 51. Den von mir hervorgehobenen Aspekt des vorangegangenen Zitats begründet Buchholz noch genauer; demnach seien die „phrasierte Motive“ „Gliederungseinheiten […] mit dabei unterschiedlichen Funktionen, d.h. sie sind nicht wie ein Leitmotiv an eine Person oder Sache gebunden, der statische Aspekt fällt weg“. Ebd., S. 59 f.

144 D.h., dass in „Divertimento No III“ sehr wohl ‚herkömmliche‘ Leitmotive nachweisbar sind, die Buchholz fälschlicherweise als „phrasierte Motive“ bestimmt (vgl. Kap. 5.3). Erst nach „Divertimento No III“ scheiden erstere fast zur Gänze aus dem Divertimento-System aus.

zählen unterscheidet, hat er ein erstes brauchbarers Kriterium in der Hand, um das ‚Tempo' einzelner ‚Sätze' (das keineswegs mit dem Lesetempo bzw. mit der „Performanzgeschwindigkeit"[145] identisch ist) zu untersuchen. Allerdings ließe sich die Analyse mittels avancierter narratologischer Verfahren noch erheblich verfeinern, d.h. durch die Ermittlung der „narrative[n] Geschwindigkeit", „die durch das Verhältnis der Länge der Erzählung zur Dauer der Geschichte gemessen wird".[146] Nicht von ungefähr spricht Genette in seinem Standwerk zur Erzähltheorie von „‚Tempi' (im musikalischen Sinne)".[147] Ferner bringt Buchholz, erneut mit Hinweis auf diesbezügliche Reflexionen Doderers, den Begriff der Dynamik (der ebensowenig mit dem musikalischen Begriff identisch ist, wie erzählerisches Tempo mit der Vortragsgeschwindigkeit gleichgesetzt werden darf) ins Spiel: Demnach besitzen die Wörter selbst mehr oder weniger dynamische Kraft, je nach den mit ihnen verbundenen Vorstellungen.[148] Diesen Gedankengang weitergesponnen,[149] liefert Buchholz eine löbliche Übersicht über die inhaltlichen Spannungsbögen der frühen „Divertimenti", die sich allesamt in das Schema der Symphonie einfügen ließen, das da wäre: Allegro | Andante (Adagio) | Menuett/Scherzo | Allegro (Presto). Ohne dies dezidiert auszusprechen, erkennt er in den „Divertimenti" also Stücke, die sich inhaltlich (Entwicklung und Lösung existenzieller Problematiken) perfekt in die apriori gegebene klassische ‚musikalische' Form einpassen.[150] Leider bleibt die Frage undiskutiert, ob nicht letzten Endes jede Geschichte, die unterhaltenden Ansprüchen zu genügen beabsichtigt, einen derartigen Spannungsbogen aufweist, also auch eine solche, die ohne das Vorbild der Musik entstanden ist?

Was Buchholz bezüglich der frühen „Divertimenti" (No I–VI) sowie der ‚missratenen' „Divertimenti" („Jutta Bamberger", „Die Bresche", „Das Geheimnis des Reichs", „Das letzte Abenteuer") vorgearbeitet hat, kann kein nachschaffender Wissenschaftler ignorieren. Dass er einige relevante Nachlässe des Autors unbeachtet lässt, etwa die ursprünglich auch als „Divertissement" ‚kom-

---

145 Gérard Genette: Die Erzählung. Mit einem Nachwort hg. v. Jochen Vogt. München ^{2}1998, S. 213.

146 Ebd.

147 Ebd., S. 214.

148 „Der Begriff der Dynamik ist also hier an den Inhalt geknüpft". Buchholz, Musik im Werk, S. 65.

149 „Jeder Symphoniesatz ist charakterisiert durch ein Tempo. Das Erzähltempo ist gekoppelt an den Inhalt. Der Inhalt muß sich also durch seine innewohnende Dynamik dem Schema anpassen." Ebd., S. 68.

150 Mit Charles Rosen ließe sich hinzufügen: „Diese Versöhnung dynamischer Gegensätze führt ins Herz des klassisches Stils". Charles Rosen: Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven. München u.a. 1983, S. 90.

ponierte‘ Legenden-Erzählung „Seraphica“, die parallel zu „Divertimento No I“ entstanden ist (vgl. Kap 6.5), sowie Doderers einzigen Versuch, Text für Musik zu verfassen, die „Symphonische Phantasie“ „Der Abenteurer“ (vgl. Kap. 3.2.6), gereicht den nach ihm Kommenden zum Vorteil. Auch, dass Buchholz zum Ende hin ein wenig unverständlich wird, gibt dem literaturwissenschaftlichen Nachwuchs die Gelegenheit, sich korrigierend hervorzutun. So vertritt Buchholz da etwa die Ansicht, „daß der Aufbau des ‚Divertimento No VII‘ sowohl in den einzelnen Sätzen, als auch in die Gesamtkonstruktion der Tetralogie [= „Roman No 7“, M.B.] Eingang fand“.[151] Er weist nach, dass die ‚symphonische‘ Kompositionsskizze des siebten Divertimentos, „welche jedem Satz analog dem Symphonieschema einen Spannungszustand zuordnet, auch die Skizze zum ‚Roman Nr. 7‘ mit dazugehöriger inhaltlicher Spannungskurve“[152] abgegeben habe. Hierzu muss man wissen, dass Buchholz in Anlehnung an den bereits erwähnten Tschirky, der eine angeblich „hochinteressante Beziehung zwischen der Spannungskurve der Komposition und der für Doderer wichtigen Wahrnehmungszustände“[153] hergestellt habe, jedem ‚Satz‘ analog der Satzfolge der Symphonie einen Wahrnehmungszustand zuordnet:[154] Mindestgrad von Apperzeption | Deperzeption | zweite Wirklichkeit | freie Apperzeption.[155]

Im Anschluss daran versteigt Buchholz sich dahin, dass die vier kleineren Romane der dreißiger Jahre („Das letzte Abenteuer“, „Ein Umweg“, „Die erleuchteten Fenster“, „Ein Mord den jeder begeht“) eine Tetralogie bildeten, „der eine Vorläuferfunktion für den Roman Nr. 7“ zukäme.[156] In der Gesamtschau der vier Romane sei nämlich „dieselbe symphonische Spannungskurve (von ‚Roman No 7‘ und ‚Divertimento Nr. VII‘)“[157] zu finden. Besonders bei dieser letzten Beweisführung, die neuerlich Wahrnehmungszustände und dynamische Spannungskurven miteinander verknüpft, drängt sich die fehlende Objektivierbarkeit der Ergebnisse eines solchen Vorgehens auf. Nicht zuletzt aber ist der

151 Buchholz, Musik im Werk, S. 194.

152 Ebd., S. 204.

153 Ebd., S. 153.

154 Obwohl er Tschirkys Interpretation eine bisweilige Verworrenheit unterstellt, ist Buchholz doch mit ihm darin einig, „daß das dynamische Gesamtbild musikalische Spannungskurve und menschliche Zustandskurve vereinigt“. Ebd.

155 Was durchaus im Sinne des Erfinders sein könnte, der während der Arbeit am zweiten Fehlversuch, ein siebtes Divertimento zu schreiben, festhielt: „Denn was ist ein *Satz?* Der unmittelbarste Ausdruck für das Leben, dort wo es dick wird, wo es aus einem Zustand in den anderen, aus einem Geschmack in den anderen, aus einem Tempo in das andere fällt“ (TB 863, 15. 9. 1936).

156 Buchholz, Musik im Werk, S. 214.

157 Ebd.

Nachweis darüber, dass das „Letzte Abenteuer" als erster ‚Satz' der Vorläufertrilogie allegro gehalten sei und die normal geminderte Apperzeption darstelle, der kleine Roman „Ein Umweg" das Andante vertrete und deperzeptiven Inhalts sei usw., auch deshalb sinnlos (es sei denn, man begreift das Ganze als geschickt konstruierten Anlass, um in dem gezogenen ‚musikalischen' Rahmen über weitere Werke des Autors zu reden), weil dadurch nichts für die Interpretation Brauchbares gewonnen wird.

Lech Kolago (1997) räumt in seinen Studien zur Literatur und Musik, die sich vorwiegend den „Divertimenti" widmen, der komparatistischen Grundlagenforschung weit mehr Raum ein, als seine Vorgänger dies getan haben. Sein Kapitel „[z]ur Methodologie und zum Forschungsstand der Beziehungen zwischen Literatur und Musik" bietet eine ausführliche, leider bisweilen allzu ausführliche Paraphrase der wichtigsten Literatur zum Thema. Dass hierbei Erkenntnisse wiederholt erscheinen, liegt wohl in der Natur der Sache. Wenn aber ohne erkennbare Not innerhalb weniger Seiten dasselbe fünfzeilige Zitat auftaucht,[158] drängt sich die Frage auf, ob der Verfasser sein Kapitel jemals selbst am Stück geprüft hat? Den allgemeinen Ausführungen „[z]u den Begriffen ‚musikalische Form' und ‚Struktur'" haftet dasselbe Manko an: Die Aneinanderreihung von Definitionen aus allerlei Nachschlagewerken, Lexika und Enzyklopädien ist als Materialsammlung brauchbar. Eine eigenständige gedankliche Auseinandersetzung wird allerdings vermieden. Hernach wiederholt Kolago im Grunde lediglich die Behauptung von der „Priorität der Form vor den Inhalten", die Doderer in seiner angeblich „einzigen" (!) theoretischen Schrift kundgetan habe.[159] Ferner klaubt er von seinen Vorgängern erarbeitetes definitorisches Stückwerk zusammen, um vermutlich anzudeuten, welche Idee Doderer mit einem „Divertimento" verfolgt haben könnte. Besonders unerfreulich ist, dass Kolago komplett auf die Kenntnisnahme der frühen poetologischen Reflexionen des Autors verzichtet. Weder die seit 1996 im Druck vorliegenden „Tagebücher 1920–1939" hat er studiert,[160] noch sich die Mühe gemacht, das in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Skizzenwerk einzusehen, in dem er

158 Vgl. Lech Kolago: Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Anif/Salzburg 1997, S. 14 u. S. 19.

159 Ebd., S. 76.

160 Wie Schmidt-Dengler in seiner Inventur des Doderer-Nachlasses festgestellt hat, erleichtere das Vorhandensein dieser Tagebücher die Analyse der Werke wesentlich; auch hält er die Behauptung nachdrücklich aufrecht, „daß von nun ab jede Arbeit sich unbedingt auf den Nachlaß stützen muß, will sie neue Aspekte zu diesem Werk beitragen". Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Zum Nachlaß Heimito von Doderers. Probleme der praktischen Philologie heute. In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft. Dritte Folge. 13. Band. Wien 1978, S. 127–140; hier: S. 130.

zahllose konkrete Hinweise auf Doderers musikalisch-literarische Bemühungen hätte finden können. So müssen seine Analysen der musikalischen Formen und Strukturen in den „Divertimenti" zwangsläufig hinter den wissenschaftlichen Anforderungen zurückbleiben.[161] Ein Beispiel: Wenn Kolago in Bezug auf das „Divertimento No IV" feststellt, dass hier „agogische Umsetzungsversuche langsamer und schneller Musikstücke" stattfinden, „die Doderer als bewußt angewandte Methode bei der Übertragung von Elementen musikalischer Kompositionstechniken in der Literatur verwendet hat",[162] dann ist dem grundsätzlich zuzustimmen. Die konkreten Befunde aber, nämlich dass der vierte Teil „einem schnellen Musiksatz", die „drei ersten Teile [...] eher einem langsamen Musiksatz" entsprechen würden,[163] stehen in einem krassen Widerspruch zu einer Kompositionskizze des Autors (vgl. Anh. C), wonach das „Divertimento No IV" eine dynamische Grundbewegung zu verwirklichen beabsichtigt, die derjenigen der Sonate bzw. der Symphonie (also der Sonate für Orchester) entspricht (schnell – langsam – schnell – schnell). Davon abgesehen, beweisen die Studien Kolagos, dass sich mit gar nicht allzu viel Spitzfindigkeit allerlei musikalische Formen auf der inhaltlichen Ebene eines literarischen Werkes wiedererkennen lassen. Dass dieses spekulative interpretatorische Geschäft, das in erster Linie darauf hinaus läuft, Verbindungen zwischen Themen und ihren angeblichen Variationen zu konstruieren, reichlich unergiebig ist, hat Kolagos Nachfolger, Andreas Sichelstiel, ganz richtig angemerkt: da sich nämlich „in den einzelnen Teilen einer zusammengehörigen Erzählung relativ einfach Bezüge zum vorherigen Geschehen erkennen [lassen], wenn der Autor wert darauf legt, eine kohärente Geschichte zu erzählen".[164] Apropos Geschichte: Fehler unterlaufen Kolago bei den einfachsten germanistischen Übungen, den Inhaltsangaben. So behauptet er etwa, dass in „Divertimento No II" eine Ortschaft verschwinden müsse, weil an ihrer Stelle ein „Kernkraftwerk"[165] gebaut werden müsse. Mal abgesehen davon, dass von „Kernkraft" nirgendwo im Text die Rede ist: Im Jahr 1925, dem Jahr der Entstehung von „Divertimento No V", gab es noch keine Kernkraftwerke!

---

161 Schon früh ist in der Doderologie darauf hingewiesen worden, „daß jeder wissenschaftliche Ansatz leicht am Ziel vorbeigeht, der Doderers eigene Intentionen ignoriert". Solche Veröffentlichungen würden Gefahr laufen, „Maßstäbe anzulegen, die seinem Werk nicht gemäß und darum weitgehend unverbindlich sind". Vgl. Lutz-Werner Wolff: Wiedereroberte Außenwelt. Studien zur Erzählweise Heimito von Doderers am Beispiel des „Romans No 7". Göppingen 1969, S. 11.

162 Kolago, Musikalische Formen und Strukturen, S. 111.

163 Ebd.

164 Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 163.

165 Kolago, Musikalische Formen und Strukturen, S. 95.

Eugen Banauch (2001) betrachtet Stifter und Doderer unter harmonikalem Gesichtspunkt. Demnach seien beider Werke auf einem „‚harmonikalen' Humus"[166] gewachsen. Bei der Lektüre von Banauchs Arbeit drängt sich hin und wieder der Eindruck auf, hier werde eine Weltsicht vertreten und keine Wissenschaft betrieben. Die Seinsbetrachtung des Harmonik-Forschers scheint in der Tat eine bestimmte Wert- und Weltordnung vorauszusetzen. Das kommt vermutlich daher, dass in der harmonikalen Forschung, für deren Verständnis beruhigenderweise „nur eine übliche Mittelschulbildung" gehört, wie einer der Harmonik-Weisen in seinem „Lehrbuch" erklärt,[167] ‚Harmonie' nicht im Sinne der musikalischen Harmonielehre verstanden wird. Vielmehr gründet sie auf der klassisch-griechischen Bedeutung von ‚harmonia' (= Ebenmaß, Proportion, Übereinstimmung, Einklang).[168] Eine solche weist Banauch denn auch allenthalben in den Werken Stifters wie Doderers nach (indem er Seiten auszählt). Das kann auf keinen Fall verkehrt sein.[169] Da hier allerdings ästhetische Philosophie, einschlägige komparatistische Literatur sowie moderne, strukturalistisch orientiere Literaturtheorie weitgehend ignoriert werden, kann der Harmonik-Forscher die spezifisch musikalisch-literarische Verfahrensweise des Dodererschen Schaffens nicht nennenswert erhellen.

Neben der Arbeit von Huber, M. und Buchholz ist besonders die Dissertation von Andreas Sichelstiel (2004) fundierte Germanistik. Was seine Studie vor den anderen auszeichnet, ist das überaus gründliche theoretische Fundament, auf dem ihr textanalytischer Teil ruht. In der ersten Hälfte seines Buches referiert und diskutiert Sichelstiel ausführlich den bisherigen Stand in jenem Teilgebiet der komparatistischen Forschung, das es sich laut Scher zur Aufgabe gemacht hat, „den mannigfaltigen Verbindungen und Problemen von Sprache und Musik, Wort und Ton, Dichtung und Musik"[170] nachzuspüren. Besondere Hervorhebung verdient hierbei Sichelstiels Entschluss, die auf Horst Petris frühe Studie „Literatur und Musik"[171] zurückgehende Bezeichnung

166 Eugen Banauch: Stifter und Doderer. Harmonik in erzählender Prosa. Wien 2001, S. 10.

167 Hans Kayser: Lehrbuch der Harmonik. Zürich 1950, S. IX.

168 Vgl. Heinrich Hüschen: Der Harmoniebegriff im Musikschrifttum des Altertums und des Mittelalters. In: Gerald Abraham u.a. (Hg.): Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Kassel u.a. 1959, S. 143–150.

169 Zumal auch bei Doderer eine ähnliche Weltsicht vorausgesetzt werden kann, wie Banauch sie vertritt. Vgl. Engelbert Pfeiffer: Heimito von Doderers Alsergrund-Erlebnis. Biographischer Abriß, Topographie, Interpretation. Wien 1983, S. 32–33; etwa S. 32: „Der Autor sieht sich einer als Kosmos aufzufassenden Welt gegenüber, deren an ihr abgelesene Ordnung und harmonisches Zueinander Weltweisheit bedeutet."

170 Scher, Einleitung, S. 9.

171 Horst Petri: Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Göttingen 1964.

„Form- und Strukturparallelen", die auch Eingang in das anerkannte Schaubild von Scher gefunden hat,[172] stärker zu differenzieren. Statt allgemein von „Form- und Strukturparallelen" zu sprechen, sobald in einem literarischen Text irgendeine Art von musikalischer Strukturierung vorliegt, unterscheidet Sichelstiel zwischen „*musikalischen Kompositionstechniken* [...], zu denen sich Parallelen und Analogien in der Form und Struktur von Literatur finden lassen".[173] Hierdurch hofft er eine Begriffsverwendung geschaffen zu haben,

> die sowohl musikalische Großformen, als auch kleinere musikalische Kompositionsschemata mit einschließt und zudem in der Literatur eine Unterscheidung von Umsetzungen auf der *signifié-Ebene* (Struktur) und *signifiant-Ebene* (Form) eines Textes ermöglicht.[174]

Diese Unterscheidung erweist sich in der zweiten Hälfte seiner Arbeit, in der Sichelstiel die komparatistische Theorie in der Praxis erprobt, durchaus als erkenntnisfördernd.

Was man Sichelstiel bezüglich seines Doderer-Kapitels „Die musikalische Kompositionsform als poetologisches Modell: Heimito von Doderers ‚Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho'" grundsätzlich vorwerfen könnte, ist die unglückliche Wahl das Untersuchungsgegenstandes. Zwar hat Doderer die 1951 entstandenen „Posaunen" als sein Hauptwerk bezeichnet, so dass es naheliegt, darin die höchste Verwirklichung des Divertimento-Systems zu vermuten. Zur Untersuchung jener literarischen Bemühungen, die darauf abzielen, ‚Musikalität' in der Wortkunst zu erzeugen, bietet sich das „Divertimento No VII" allerdings nicht allzu willig an. Vor allem nicht im Vergleich mit den sechs frühen, zwischen Mitte 1924 und Mitte 1926 entstandenen „Divertimenti" (No I–VI), in denen Doderer zweifellos besonders intensiv mit den ‚musikalischen' Möglichkeiten der Sprache/Literatur experimentiert hat. In ihnen hätte Sichelstiel fündig werden können: Sowohl die Ausnutzung ‚musikalischer' Ressourcen, die der Sprache inhärent *(Paralellen)* als auch die Hinzuziehung ‚struktureller' Außenkräfte, die der Musik entlehnt sind *(Analogien)*, lassen sich darin nachweisen. Im viel später, nämlich 1951 entstandenen, 1958 in Buchform erschienenen „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho" ist von all dem kaum noch etwas zu bemerken. Daher also kann es nicht verwundern, wenn Sichelstiel nach Untersuchung des formal revidierten Nachzüglers der Divertimento-Reihe zu dem Befund gelangt, dass

172 Vgl. Scher, Einleitung, S. 14

173 Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 15.

174 Ebd.

> der Vergleich mit der Schwesterkunst […] für Doderer lediglich ein poetologisches Vehikel [ist], um unabhängig von jeglicher semantischer Dimension und konzentriert auf technische Belange ein literarisches Werk konzipieren zu können und somit, aus seiner Sicht, einen Fortschritt in der Erzählkunst zu erzielen.[175]

Enttäuscht stellt Sichelstiel fest:

> Betrachtet man […] den am Ende entstandenen Text im Vergleich zur musikalischen Kompositionstechnik, so bleibt der Bezug beider – ohne Rückgriff auf die Poetik des Autors – jedoch marginal und weitgehend auf Titel und Gliederung beschränkt.[176]

Neben dieser guten und richtigen Einsicht, die einige Hardcore-Doderologen möglicherweise als Blasphemie ansehen werden, weil sie ja tatsächlich der stupenden Modernität der „Posaunen" kaum gerecht zu werden vermag, liefert Sichelstiel en passant eine ziemlich hölzerne Interpretation des Stückes, wobei er nichts wesentlich Neues zu dem bisher von der Forschung Eingebrachten beitragen kann.

Noch jüngeren Datums ist ein Versuch Fabian Lamparts (2006), unter dem Titel „Statik und ‚Fatologie'" Aufklärendes „Zur Kontamination musikalischer und narrativer Strukturen in Heimito von Doderers Romantheorie" beizutragen. Ausgehend von der Feststellung eines – nicht gerade besonders offensichtlichen – Widerspruchs in Doderers dichtungsästhetischen Reflexionen, nämlich „zwischen der Betonung technischer, gar wissenschaftlicher Aspekte seines Schreibens und einer ganz offenkundigen Präsenz musikalischer Strukturmodelle",[177] ist er darum bemüht zu erforschen, „welche Art von Funktion Doderer bei der Beschreibung und Verfertigung seines erzählerischen Werkes der Musik beimisst".[178] Lampart erläutert zunächst Doderers Romantheorie, wobei er den Zusammenhang zwischen ‚dynamischem Gesamtbild' (formale Ansprüche an den Roman) und ‚Fatologie' (inhaltliche Füllung des Romans) hervorhebt. Sodann erläutert er am Beispiel der „Strudlhofstiege", dass zu dem „Konzept der ‚fatologisch' grundierten Handlungsdynamik ein zweites zentrales erzählerisches Grundmuster" hinzutrete, nämlich die „statisch-apper-

---

175 Ebd., S. 166.

176 Ebd.

177 Fabian Lampart: Statik und ‚Fatologie'. Zur Kontamination musikalischer und narrativer Strukturen in Heimito von Doderers Romantheorie. In: Grage (Hg.), Literatur und Musik in der klassischen Moderne, S. 207–226; hier: S. 208.

178 Ebd., S. 209.

zeptiven Passagen".[179] Die „Analogisierung von Roman und Symphonie"[180] geschehe letztendlich, so Lampart, des Totalitätsanspruchs wegen, den Doderer an den modernen Roman stelle:

> Musik als Modell für die Organisation sprachlicher Erzählungen ist ein universalistischer (oder gar totalitaristischer) Gegenentwurf zur spezialisierenden und partikularisierenden Betrachtung der Wirklichkeit in der Moderne. Deren technischer Exaktheitsanspruch wird aber nicht aufgegeben, sondern vom Romankonstrukteur und Techniker der Erzählung Heimito von Doderer, ganz im Einklang mit der Familientradition, in die Geistesmechanik seiner Komposition integriert.[181]

Zu dem einen oder anderen der frühen „Divertimenti" liegen Einzeluntersuchungen vor. So hat Franziska Mayer (2001) eine ausführliche Interpretation zu „Divertimento No I" angefertigt. Wohl ist es richtig, dass der Text „die zentralen Begriffe der epochentypischen Lebensideologie: ‚Leben' in emphatisch überhöhter Bedeutung"[182] enthält; auch, dass er „einen zur Gänze hydrodynamisch gestalteten Bildbereich des ‚Lebensstromes' sowie eine räumlich strukturierte Psyche"[183] aufweist. Dass es in „Divertimento No I" „im wesentlichen um die (versuchte) Transformation einer Figur von einem Zustand eingeschränkter Vitalität in einen Zustand gesteigerten ‚Lebens' sowie um die Bedingungen einer solchen Transformation"[184] geht, lässt sich wohl ungestraft behaupten. Die Autorin erreicht allerdings einen Grad der Abstraktion, der im weiteren Verlauf ihrer Arbeit zu bisweilen skurril anmutenden Äußerungen führt. So verharmlost sie etwa den Zustand der Depression, der in dieser kleinen Prosa an gleich zwei Figuren vorgeführt wird, als „Mangel an vitalen Vermögenswerten"[185] und kann so dem existenziellen Ernst der Erzählung nicht gerecht werden. Wahre Höhepunkte feiert diese (Pseudo-)High-End-Literaturbetrachtung bei Feststellungen wie den Folgenden: dass „[ü]ber Augen und Ohren […] Äußeres als Wahrnehmung nach innen, über den Mund Inneres nach außen [gelangt]", dass ferner „die Geschlechtsorgane […] einen bidirektionalen Austausch [ermöglichen]"![186]

---

179 Ebd., S. 219.
180 Ebd., S. 223.
181 Ebd, S. 224.
182 Franziska Mayer: „Zeichen gegen den Abgrund zu" – Das Subjekt zwischen Selbstfindung und Selbstverlust in Heimito von Doderers „Divertimento No I" (1924). In: Schriften 3, S. 63–77; hier: S. 63.
183 Ebd.
184 Ebd.
185 Ebd., S. 64.
186 Ebd.

Erbaulicher ist da schon eine Studie, die Vincent Kling (2008) kürzlich vorgestellt hat. Ausgehend von ersten Überlegungen meinerseits, wonach der gemeinsame Nenner, auf den man die „Divertimenti" bringen könne, „die Beschreibung depressiver Zustände und depressiv getönter Atmosphären" sei,[187] spürt Kling dem Handlungsverlauf von „Divertimento No I" und den psychodynamischen Entwicklungen seiner beiden Hauptpersonen nach. Unter der Überschrift „Depression, Misogyny, and Magical Thinking" versammelt er Erhellendes zu der Figur des Adrian, unter dem Zwischentitel „Hysteria, Guilt, and Schizophrenia" Aufschlussreiches zu der Figur der Rufina. Die psychiatrische Fachliteratur stets parat habend (jedenfalls in einem für seine Zwecke ausreichenden Maße), unternimmt Kling den gut begründeten Versuch, das „Divertimento No I" in eine spezifisch österreichische literarische Ahnenreihe einzugliedern, die „[d]ie Beschreibung des Unglücks" (W.G. Sebald) zum Ziel hat.[188]

Weitere Arbeiten, die hier zu erwähnen wären, folgen jetzt im Schnelldurchlauf: Anton Reininger (1975) betrachtet das gesamte Werk Doderers unter dem Gesichtspunkt der „Entfremdung". Er fragt sich, inwieweit das Werk Doderers diese affirmativ reproduziert, kritisch spiegelt, utopisch aufhebt, vermittelnd transformiert. Hierbei bezieht er auch drei der frühen „Divertimenti" (No I, IV und V) in die Untersuchung ein.[189] Selten ist auf ihn zu verweisen. Dies trifft auch auf seinen ideologiekritischen Bruder im Geiste, Hans Joachim Schröder (1976), zu, der sich besonders das siebte Divertimento vorgenommen hat.[190]

Eine ganze Dissertation widmet sich der „technisch modernen Welt im Werk Heimito von Doderers". Die Arbeit von Karl Heinrich Schneider (1985) hätte ihr Thema verfehlt, ginge sie mit keinem Wort auf das „Divertimento No IV" ein. Der Verfasser weist denn auch in einem eigenen Abschnitt auf die im „Divertimento No IV" vorhandene „geballte Kritik am technologischen Fortschritt" hin, „die innerhalb seines [Doderers, M.B.] Werkes in dieser Form einzigartig ist".[191]

---

187 Vgl. Martin Brinkmann: Doderers „Divertimenti". In: Schriften 3, S. 493–494; hier: S. 494.

188 Vgl. Vincent Kling: Madwoman and Muse: Gender-influenced Assessments of Sanity in Heimito von Doderer's „Divertimento No I". In: Modern Austrian Literature 41 (2008), H. 1, S. 43–63; hier: S. 46.

189 Anton Reininger: Die Erlösung des Bürgers. Eine ideologiekritische Studie zum Werk Heimito von Doderers. Bonn 1975, bes.: S. 16–24.

190 Schröder, Apperzeption und Vorurteil, bes.: S. 355–370.

191 Karl Heinrich Schneider: Die technisch-moderne Welt im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt a.M. u.a. 1985, S. 185–194; hier: S. 185.

Ebenfalls aufschlussreich ist ein Aufsatz von Willy Riemer (1997), in dem der Verfasser, in Anlehnung an Schneider, untersucht,

> how Doderer constructs and uses technology in ‚Divertimento No IV', where he locates the origins of technological progress, and to what extent Doderer's notion of technology reflects his conservatism.[192]

Derselbe Forscher widmet sich zu einem späteren Zeitpunkt erneut dem „Divertimento No IV": Willy Riemer (2001) wiederholt im Wesentlichen die schon einmal präsentierten Ergebnisse.[193] Dass eine „gewisse Spannung zwischen kritischer Aussage und ästhetischer Form" bei ihm für Verunsicherung sorgt, arbeitet der Forscher hier allerdings klarer (wenn auch hinsichtlich der quasimusikalischen Superstrukturen etwas naiv) heraus:

> Die Verwendung von Wiederholung und Leitmotiv, die rhythmische Struktur und das Ausklingen in der Tonika, die Modulation des zentralen Themas zur expressionistischen Tonart des Erzählers, und schließlich die Adam [Hauptfigur von „Divertimento No IV", M.B.] nahestehende, der Filmpraxis angepaßte Erzählperspektive: alles das schwächt die Technikkritik von „Divertimento No IV" ab, macht es aber andererseits zugleich zu einem wunderbaren Sprachkunstwerk, das souverän über die Problematik der Technik verfügt.[194]

Versuche, die Dienstbarmachung musikalischer Formen in Doderers Literatur zu erforschen, wurden immer wieder unternommen. So hat etwa Reinhold Treml (1997) Doderers „Sonatine" (geschrieben 1959 und 1961; erstveröffentlicht 1965), jenes sprachliche Gebilde also, dessen Einheit, wie der Autor an die „Merkur"-Redaktion schrieb,[195] „tiefer" liege „als im Inhaltlichen seiner Teile",[196] auf die ‚musikalische' Bauart hin untersucht und *Parallelen* zur musikalischen Form profund nachgewiesen.[197]

192 Willy Riemer: The Imperative of Technology: Doderer's „Divertimento No IV". In: Modern Austrian Literature 30 (1997), H. 1, S. 88–101; hier: S. 88.

193 Willy Riemer: Innovation und Technikfolgen in Doderers „Divertimenti No IV". In: Schriften 2, S. 78–86.

194 Ebd., S. 86.

195 Vgl. Heimito von Doderer: Sonatine. In: Merkur 19 (1965), H. 205, S. 348–349; hier: S. 348.

196 Zu diesem „Ergebnis einer genialen Kopplung traditioneller Textstücke" vgl. auch Kató, Grammatischer Kosmos, S. 62–64.

197 Reinhold Treml: Doderers „Sonatine": „‚List'" des Erzählers und „Tiefe der Jahre". In: Fenster, S. 121–135.

Wichtige Hinweise zu „Die Bresche“ stammen von Jasper Mohr (1983), der in seiner verhaltensanalytischen Studie ausgiebig zur Sadismus-Thematik Stellung bezieht.[198] Wenn immer es um „Das letzte Abenteuer“ geht, kann auf die Arbeit von Eva Gruber (1990), in der eine „[i]nhaltliche und formale Untersuchung der Fassungen aus 1922 und 1936“ geleistet wird, keineswegs verzichtet werden.[199] Zu würdigen ist ferner Wilhelm Schedlmayer (1990), dessen assoziativ-impressionistische Interpretation von „Das Geheimnis des Reichs“ interessante Anregungen enthält.[200]

Nicht zuletzt wären die Aufsätze von Wendelin Schmidt-Dengler (1970, 1972; 1988) zu erwähnen, die sich den schriftstellerischen Anfängen Doderers widmen. Sie stellen unerlässliche Orientierungshilfen dar: etwa wenn es darum geht, die Thematik und Komposition des „Jutta Bamberger“-Fragments vom genetischen Standpunkt aufzuschlüsseln;[201] oder darum, besonders mit Blick auf den frühen Roman „Das Geheimnis des Reichs“, in die Grundgedanken der frühen theoretischen Schriften Doderers eingeweiht zu werden;[202] oder darum, vom Spätwerk aus einen Blick auf die frühen, in sibirischer Kriegsgefangenschaft entstandenen Texte, darunter auch die hier ausführlicher behandelte „Slobedeff“-Erzählung (vgl. Kap 4.4), zu werfen.[203]

Zusammenfassung der Forschungslage: Sowohl die ‚musikalischen‘ Strukturen der Dodererschen Prosa im Allgemeinen als auch die einzelner „Divertimenti“ im Besonderen sind bisher Gegenstand mehr oder weniger tief gehender, jedoch kaum jemals befriedigender Untersuchungen gewesen. Bedauerlich ist, dass die noch unveröffentlichten frühen Skizzenbücher auch von jenen Wissenschaftlern, die größere Ambitionen hegen (Huber I., Buchholz, Sichelstiel), weitgehend ignoriert wurden. Die Vernachlässigung dieser Materialen ist besonders im Hinblick auf die Erforschung der Musikalisierungsmaßnahmen,

198 Jasper Mohr: Verhaltensanalytische Studien zum Sadismus als Psychopathologie des Phänomens der Liebe. Eine exemplifizierende Untersuchung der literarischen Funktion der Darstellung des Sadismus. Phil. Diss. Hamburg 1983.

199 Eva Gruber: Heimito von Doderers „Das letzte Abenteuer“. Inhaltliche und formale Untersuchung der Fassungen aus 1922 und 1936. Phil. Dipl. Wien 1989.

200 Wilhelm Schedlmayer: Rätsel-Schrieb. Irrgänge beim Lesen des Romans „Das Geheimnis des Reichs“ von Heimito von Doderer. Phil. Diss. Wien 1990.

201 Wendelin Schmidt-Dengler: Heimito von Doderers „Jutta Bamberger“. Entstehung, Aufbau, Thematik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 89 (1970), H. 4, S. 576–601.

202 Wendelin Schmidt-Dengler: Heimito von Doderers schriftstellerische Anfänge. Anmerkungen zu unbekannten Publikationen des Autors. In: Österreich in Geschichte und Literatur 16 (1972), H. 2, S. 98–110.

203 Wendelin Schmidt-Dengler: Das Ende im Anfang. Zu unbekannten Texten Doderers aus der Frühzeit. In: Ergebnisse, S. 99–109.

mit denen Doderer beim Verfassen der frühen „Divertimenti" (No I–VI) experimentierte, nachteilig zu bewerten. Ebenso wurde zwar der dunklere Grundton, auf den das Frühwerk gestimmt ist, konstatiert.[204] Dass es sich bei den „Divertimenti" jedoch vorrangig (vor allem im Fall des vom Dichter nicht von ungefähr zu seinem eigentlichen Hauptwerk erklärten „Divertimento No VII") um psychologisch präzise Schilderungen depressiver Zustände handelt, wie sie im Frühwerk Doderers durchaus keine Seltenheit sind, hat die Forschung bislang nicht als These formuliert und forschend nachgewiesen. Kurz: Eine einheitliche, alle „Divertimenti" (inklusive ‚divertimentale' Fehlversuche) formal wie inhaltlich in den Blick fassende und interpretierende Untersuchung stellt ein echtes Desiderat der Forschung dar.

Ein letzter Hinweis: Ich habe hier lediglich die für den Divertimenti-Komplex wichtigste Sekundärliteratur ausgewertet und vorgestellt. Wo immer es sinnvoll erscheint, greife ich in meiner Arbeit auch auf Forschungsergebnisse zurück, die sich nicht ausdrücklich auf das ‚musikalische' Frühwerk beziehen. Vor allem im zweiten Groß-Teil meiner Arbeit, in dem es etwa um Doderers Spezialtheorie von der „Apperzeption" und „Deperzeption" geht (vgl. Kap. 4.3), aber auch zur Erläuterung anderer grundlegender thematischer Gebiete (Stichwort „Menschwerdung", Umweg-Prinzip, Erinnerungskonzept), schöpfe ich aus der umfänglichen Sekundärliteratur, die sich diesen komplexen Phänomenen im Denken des Autors widmet.

204 Selbst jene Ausnahmen in der Forschung, die in Doderers Büchern in erster Linie das Glück beschrieben sehen, können den Blick nicht davor verschließen, „daß sich sein Werk auf dem Untergrund von Unglück bewegt und Vorder- und Rückseite, Glück und Tragik, Schuld, Angst und Verdrängung integriert". Vgl. Roland Koch: Die verdunkelten Fenster (Fragen an die Doderer-Forschung). In: Ergebnisse, S. 50–58; hier: S. 56.

3 Die Form

„Durch die Form nämlich, welche die Verwirklichung des Stoffes ist, wird der Stoff zu einem wirklich Seienden und zu diesem bestimmten Etwas.“[205]
Thomas von Aquin

„Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler ‚Form‘ nennen, als *Inhalt*, als ‚die Sache selbst‘ empfindet.“[206]
Friedrich Nietzsche

„Ganz ‚Künstler‘, mache ich sogar die Form zum Inhalt.“[207]
Roland Barthes

Wohl kaum ein Romancier des 20. Jahrhunderts hat derart vehement „die Priorität der Form vor den Inhalten“ (WdD 163) postuliert, wie Doderer dies getan hat: „Wo keine Form ist, dort ist das Nichts.“ So spitzt er das, was er in seinem poetologischen Großessay „Grundlagen und Funktion des Romans“ (erschienen 1959; entstanden 1957–59) halbwegs systematisch entwickelt hat,[208] in seinem „Repertorium“, dem „Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen“, aphoristisch zu (vgl. R 199). Wer die „Form“ nicht nur zu den *höheren*, sondern, wie man unschwer hören kann, zu den *höchsten* „Lebens-Sachen“ überhaupt zählt, der dürfte den einen oder anderen Hinweis darauf hinterlassen haben, wie sie denn konkret beschaffen sein sollte, die besagte „Form“. Bei einem derart dehnbaren Begriff, wie es derjenige der „Form“ ist, der ja laut Adorno den „blinden Fleck von Ästhetik“[209] bilde, ist es natürlich von besonderem Interesse, was ein „Form“-Besessener darunter versteht und wie sich die-

205 Thomas von Aquin: Über das Sein und das Wesen. Deutsch-lateinische Ausgabe. Darmstadt 1961, S. 21.

206 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1887–1889. In: Sämtliche Werke; Bd. 13. München 1980, S. 9 f.

207 Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt a.M. 1998, S. 221.

208 Rudolf Helmstetter verdanken wir den Hinweis darauf, dass sich zahlreiche Überlegungen aus „Grundlagen und Funktion des Romans“ „bereits in Texten der 30er Jahre und den Tagebüchern der 40er Jahre“ finden lassen. Vgl. Rudolf Helmstetter: „Die versteinernde Fülle fertiger Formen“. Sprache, Fiktion und Ornament bei Heimito von Doderer. In: Ralph Kray/ Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Geschlossene Formen. Würzburg 2005, S. 110–123; hier: S. 112.

209 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften; Bd. 7. Frankfurt a.M. 1970, S. 211.

ses – wohl nicht zuletzt auch durch Oswald Spengler[210] und Otto Weininger[211] inspirierte – übermäßige „Form"-Bewusstsein in seinem literarischen Werk niedergeschlagen haben könnte.

Dass Doderers Formideal die Musik ist, dass er ihren ‚begriffs-' und ‚namenlosen' Möglichkeiten literarisch nachstrebt, darf inzwischen als bekannt vorausgesetzt werden. Um seine musikliterarischen Bemühungen gebührend würdigen zu können, ist es daher notwendig, sich zunächst einmal mit den „mannigfaltigen Verbindungen und Problemen von Sprache und Musik, Wort und Ton, Dichtung und Musik"[212] vertraut zu machen (vgl. Kap. 3.1). Alsdann ist zu klären, welche konkreten musikalischen Kenntnisse bei Doderer vorausgesetzt werden können (vgl. Kap. 3.2). Hernach steht die knappe Bekanntschaft mit Herkunft und Wesen des ‚musikalischen' Divertimentos an (vgl. Kap. 3.3). Die Beschäftigung wiederum mit der Genese des ‚literarischen' Divertimentos (vgl. Kap. 3.4), wie sie sich aus Doderers weit verstreuten poetologischen Reflexionen rekonstruieren lässt, ist auch deswegen spannend, weil sie nebenbei über des Autors sich wandelndes Formverständnis aufklärt: Zunächst „einseitig die Bedeutung der Form" hervorhebend,[213] ohne dies allerdings dezidiert auszusprechen (Divertimento-Phase), gelangt Doderer über die Versuche mit einer eher stoff- und inhaltsbezogenen Literatur (seit Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre),[214] wobei er allerdings immer wieder auf das frühere, musikalisch inspirierte Formprojekt zurückgreift (die drei Versuche, ein siebtes Divertimento zu schreiben), zu der Forderung, dass eine „Identität von Inhalt und Form" bestehen müsse (TB 1142, 21. 1. 1939), bzw. zu der nicht sonderlich neuen Erkenntnis, dass „die Form die Entelechie jedes Inhaltes" sei (WdD 172). Die Vehemenz, mit der er gleichzeitig die besagte „Priorität der Form vor den Inhalten" (WdD 163) einfordert, soll nun offenbar darüber hinwegtäuschen, dass in seiner Literatur längst die Inhalte das Kommando übernommen haben.[215] Ehe

---

210 Zur Inspiration durch Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes", „mit dem der Student Doderer 1922 schon bestens vertraut ist", vgl. Loew-Cadonna, Vom Soda-Whisky zum Whisky-Soda, S. 62.

211 „Der Mann ist die Form, das Weib Materie." Otto Weininger: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Im Anhang Weiningers Tagebuch, Briefe August Strindbergs sowie Beiträge aus heutiger Sicht v. Annegret Stopczyk, Gisela Dischner u. Roberto Calasso. München 1997, S. 394.

212 Scher, Einleitung, S. 9.

213 Sören Kierkegaard: Entweder – Oder. Gesamtausgabe; Bd 1. München 2005, S. 61.

214 „[Z]ur Prosa, ein Wort: jeder mit ihr gemachte esoterische Versuch wird sie bereichern und neu ernähren; aber sie wird immer wieder in ihre Grundlage zurückschwirren, wenn man sie aus dieser gebracht hat" (T 280, 15. 1. 1945; vgl. auch RE 188).

215 „Es ist ratsam, Doderer bei solchen Standard-Sätzen wie der ‚Priorität der Form vor den In-

ich einige abschließende Bemerkungen zum grundsätzlich Problematischen des Form-Begriffs nicht nur bei Doderer anfügen möchte, sei der Vollständigkeit halber auf das abschließende Unterkapitel des Form-Abschnitts der vorliegenden Studie verwiesen, worin der theoretische Rahmen für die Analyse der spezifischen ‚musikalischen' Ausprägungen in den „Divertimenti" gelegt wird (vgl. Kap. 3.5).

Problematisch ist der Form-Begriff nicht nur bei Doderer vor allem deshalb, weil er einerseits eine Qualität rühmt, „ein gelungenes Werk, das Ziel einer Produktion und der Ausgangspunkt einer Komsumtion",[216] andererseits häufig eine Selbstverständlichkeit emphatisch beschwört, nämlich ein organisches Ganzes,

> das aus der Verschmelzung verschiedener vorgängiger Erfahrungen (Ideen, Emotionen, Handlungsdispositionen, Materien, Organisationsmuster, Themen, Argumente, vorfixierter Stileme und Interventionsakte) entsteht.[217]

Bei Verwendung des Form-Begriffs in einem qualifizierenden Sinne ist noch immer nicht geklärt, was genau die gelungene Form auszeichnen könnte, auch nicht, weshalb gerade sie den Vorrang vor einer wie auch immer gearteten anderen genießen sollte. Wie widersprüchlich nicht nur der Form-Begriff allgemein,[218] sondern speziell derjenige im Fall Heimito von Doderers ist, wird allein schon daraus ersichtlich, dass seine berühmtesten Werke, „Die Strudlhofstiege" (1951) und „Die Dämonen" (1956), von den einen als formale Meisterstücke gefeiert, von den anderen hingegen als formlose Zufallsprodukte angesehen werden. Während erstere, die in der Überzahl sind, die komplexen Strukturen rühmen, deren Kenntnisnahme erst den wahren Kunstgenuss bedeute,[219] halten

halten' nicht ganz zu trauen, zumal die Entstehungsgeschichte aller seiner Schriften nachhaltig von der Auseinandersetzung mit diesen Inhalten tingiert ist." Wendelin Schmidt-Dengler: Das Verbrechen, die Verbrecher und der Autor als Leser. Zu Heimito von Doderers Romanfragment „Der Grenzwald". In: Einsätze, S. 246–262; hier: S. 252.

216 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M. 1973, S. 14.

217 Ebd.

218 Einen guten Überblick darüber, „in einem wie hohen Grade verschiedenartige Angelegenheiten mit diesen beiden Worten [Form und Inhalt, M.B.] benannt werden", gibt Roman Ingarden: Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk. In: Helicon 1 (1938), H. 1–2, S. 51–67; hier: S. 63.

219 So bewunderte etwa Otto F. Beer, „wie sehr diese Monster-Epen [„Die Strudlhofstiege" und „Die Dämonen", M.B.] Reißbrettarbeit waren, in wie hohem Grade Heimito von Doderer (1896 bis 1966) mathematische Konstruktionsprinzipien erdacht und hinterher mit erzählerischem Fleisch angereichert hat". Otto F. Beer: Zweigprosa [sic] gegen Großroman. In: Die

letztere – mit Martin Mosebach an der Spitze –[220] dieselben Strukturen für keinesfalls geplant, sehen in ihnen mitnichten geniale Konstruktionsleistungen, können vermutlich auch keinen Genuss aus ihnen ziehen.

Bei Verwendung des Form-Begriffs in einem aristotelischen Sinne müsste eigentlich davon abgesehen werden, dies als eine besondere Leistung zu bewerten, handelt es sich bei der ‚Erkenntnis', dass die Form, „aristotelisch gesprochen, nicht weniger als die Entelechie des Inhalts"[221] sei, doch ‚lediglich' um eine logische Schlussfolgerung.[222] Obwohl der Autor, hierin übrigens vor allem durch Thomas von Aquin beeinflusst,[223] in späteren Jahren unter der Form nicht länger eine „Gußform für die Materie" verstand, „sondern ein prägendes, zugleich sich selbst ausgestaltendes Prinzip",[224] drückt sich in seiner Wertschätzung dieses Zusammenhangs zweifellos weiter ein hohes Bewusstsein davon aus, dass der Wert des Kunstwerks in seiner Gestaltung (Ausformung) begründet liege. Die ständige Beschwörung jener „Einheit von Inhalt und Form" (TB 1159, 26. 2. 1939), ohne dass ihr Wesen freilich jemals in einer

---

Zeit vom 23. Februar 1973. Ganz ähnlich spricht Michael Horowitz: „Für die Konstruktion der Romane galt immer das Prinzip der mathematischen Genauigkeit. Als Hilfe für die kompliziert gebauten Handlungsabläufe verwendete der Pedant Doderer Tafeln, graphisch gestaltete Entwürfe und vor allem die auf Reißbretter angehefteten ‚Kompositionsskizzen'." Michael Horowitz: Heimito von Doderer (Versuch einer Biographie). In: BEGEGNUNG, S. 131–188; hier: S. 168.

220 „Sagen wir es roh: was an Konstruktion in diesen Büchern erkennbar ist, wirkt derart an den Haaren herbeigezogen, derart verstiegen, unglaubwürdig, daß an dem notorischen Reißbrett allenfalls ein verrückt gewordener Hilfsingenieur tätig geworden sein kann, dem es nur darauf ankam, die närrische Idee, alles mit allem irgendwie zu verknüpfen, möglichst pedantisch und ohne Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit und innere Logik abzuwickeln." Martin Mosebach: Die Kunst des Bogenschießens und der Roman. Zu den „Commentarii" des Heimito von Doderer. München 2006, S. 16.

221 Brief an Roman Czyzek (25. 10. 1962). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien.

222 Die Entelechie im aristotelischen Sinne ist „das Wachstum, die – organische, d.h. *quasi* vorausgeplante – Entwicklung zu den wesentlichsten Bestimmungen der (organischen) Struktur". Albert Wellek: Die Polarität im Aufbau des Charakters. System der konkreten Charakterkunde. Dritte, neubearbeitete u. wesentlich erweiterte Auflage. Bern, München 1966, S. 64.

223 „Wenn ich aber sage, nur die Form sei schöpferisch und vermöge die Inhalte mit dem bitteren Gewürz der Dauer zu durchdringen und zu konservieren, dann verstehe ich allerdings unter Form nicht rein das, was der Römer darunter verstand, also äußeren Erscheinungsumriß, sondern ich fasse das [sic] Vokabel im Sinne der Scholastik auf und würde den Satz des Konzils zu Vienne (1311) ‚Anima forma corporis' laienhaft zu übersetzen wagen: ‚Die Seele ist das Gestaltungsprinzip des Leibes', oder ‚Seele gliedert den Leib'." Heimito von Doderer: Das wahre Licht der Form. In: Freude an Büchern 3 (1952), H. 1, S. 80–81; hier: S. 81.

224 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 295.

zufriedenstellenden Weise näher bestimmt würde, d.h. das stete Verlangen danach, die „Trennung von Inhalt und Form“ (WdD 117), die eine schädliche Errungenschaft des 19. Jahrhunderts sei, wieder aufzuheben, könnte darüber hinwegtäuschen, dass Doderer ein entschieden moderner Autor ist,[225] dem es vor allem darum geht, formal spürbar,[226] d.h. formal avanciert zu schreiben.[227]

Wie Doderer in dem zuletzt zitierten, 1946 entstandenen Aufsatz „Von der Unschuld im Indirekten“ erklärt hat, könnten „die wichtigsten Grundentscheidungen des Lebens“ niemals nur „ein Direktes“ betreffen, „einen Inhalt, ein bloßes Was“, sondern immer müsste damit „auch eine formale Erheblichkeit gesetzt werden, ein Indirektes, ein Wie, ein jeder wirklichen Kunstleistung analoger Akt“ (WdD 125).[228] Wer Sprache lediglich als Informationsträger begreife, wem es also selbstverständlich sei, „das Wort für einen Transport von Inhalten zu nehmen“ (WdD 114), wie dies dem „Geist des Positivismus“ (WdD 114) entsprechen würde,[229] der habe als Künstler, dem es weniger auf die Mitteilung als auf den Ausdruck ankommen sollte,[230] gründlich versagt (laut Doderer nahezu

225 So hat etwa Peter Bürger als eine der herausragenden Eigenschaften moderner Prosa genau das Gegenteil von dem ausgemacht, was Doderer verlangt, nämlich „die affirmativen Folgen des Postulats der Form-Inhalts-Identität zu durchbrechen“. Peter Bürger: Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit v. Christa Bürger. Frankfurt a.M. 1992, S. 56.

226 „Aber wie kommt man zu dieser Form? Nur durch das Opfer aller bildungsmäßigen, meinungsmäßigen, anschauungsmäßigen und schon gar ideologischen Fixierungen, welche dem entscheidenden, dem grammatischen Zündschlag den Weg verlegen könnten. Also: Zurückweichen ins Chaos, in die unterste Schicht, ins Ruppige, Namenlose, in jenes ‚höchst affektive Gebiet‘ […]: in diesem Sinne bin auch ich magischer Realist, meinetwegen Avantgardist“. Doderer, Das wahre Licht der Form, S. 81.

227 Zu dieser Einschätzung kommt etwa auch Helmstetter, „Die versteinernde Fülle fertiger Formen“, S. 111 f.

228 Übrigens ganz im Sinne Niklas Luhmanns, der als spezifisches Kriterium der Moderne eine „Beobachtung zweiter Ordnung“ konstatiert: „Sie stellt sich resolut von einer Was-Perspektive auf eine Wie-Perspektive um.“ Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1977, S. 163.

229 Wohin dies führe, hat Doderer wie folgt veranschaulicht: Das Wagnis des 19. Jahrhundert bestehe darin, „das Wissen gleichsam außerhalb des Menschen zu deponieren, es zu kapitalisieren“: „Im zwanzigsten Jahrhundert folgte dem Wissen das nach außen verlegte Gewissen. Die unmittelbaren Folgen sind bekannt.“ WdD 116.

230 „Die ideale Form der Mitteilung ist die Einheit von Inhalt und Form (Identität), also das Kunstgebild. Es ist eine Mitteilung ohne Mitteilungsdrang, ein paradigmatischer Monolog, also ein *Ausdruck*. Dieser dringt nie gegen eine andere Person vor, verhält sich ganz passiv, und bildet nicht das eine Ufer einer Dialektik, welche auf die Gegenseite sich beziehen muss.“ TB 1159, 26. 2. 1939.

alle Romanciers des 19. Jahrhunderts).[231] Der ‚reinen' Kunst, dem l'art pour l'art, dem „Bewußtsein vom Sprachlichen als einer autonomen Kategorie" (WdD 116), wird hier gar ein „eminent[] sittliche[r] Wert" (WdD 116) zugeschrieben. Es wäre mehr der „indirekten und kurvenreichen Organik des Lebens" (WdD 118 f.) gemäß, der Ausrenkung des 19. Jahrhunderts mit einer „Unschuld im Indirekten" (WdD 119) gegenüberzustehen.[232] Was hieraus konkret für den Künstler resultiert, hat Doderer erst in „Grundlagen und Funktion des Romans" ebenso präzise wie unmissverständlich formuliert:[233]

> Des Künstlers Schicksal ist letzten Endes ganz in seiner Technik enthalten, im technischen Glück und Unglück: und nur dann ist er schicksalsgesund. Seine Arbeit wird gleichsam mit niedergeschlagenen Augen verrichtet – niedergeschlagen auf das Technische seiner Kunst – und das Höhere, was da im glücklichsten Falle vielleicht hinzugegeben wird: es ist für die anderen da. (WdD 157)

Oder, wie es der Autor in seiner unwiderstehlich kauzigen Art in einem Brief an Ernst Jandl einmal auf den Punkt gebracht hat: „[W]er in der Kunst nicht technisch was wagt, gehört auf den Mist".[234]

---

231 Die Gedanken, die Doderer in seinem Essay „Von der Unschuld im Indirekten" eher rätselhaft andeutet, finden sich präziser ausformuliert schon bei Oskar Walzel. Der berühmte österreichische Literaturwissenschaftler macht besonders in dem Kapitel „Wilhelm von Humboldt über Wert und Wesen der künstlerischen Form [1913]" seiner Schrift „Das Wortkunstwerk" (1926) ebenfalls den „Relativismus, der im Laufe des 19. Jahrhunderts in den Geisteswissenschaften sich immer kräftiger durchgesetzt hatte", für den Verfall der künstlerischen Form verantwortlich. Schärfer noch als Doderer formuliert Walzel, „daß um 1800 der Formbegriff deutschen Denkern und Künstlern noch feststand. Nur im Fahrwasser einer immer materialistischeren Weltanschauung ging er uns fast verloren." Vgl. Oskar Walzel: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Unveränderter reprografischer Nachdruck der ersten Auflage, Leipzig 1926. Heidelberg 1968, S. 56–76; hier: S. 65 f.

232 „Die Indirektheit letzten Endes allein ist's, was den Roman (als Kunstwerk) von aller zu irgendeinem Zwecke gebrauchten Prosa (als Kunstgewerbe) trennt. Kunstprosa – die Sprache als Material der Gestaltung – und Gebrauchsprosa – die Sprache als zweckvolles Vehikel eines nennbaren Themas – sind einander, geistesmechanisch genommen, entgegen gesetzt." CII 505, 27. 7. 1966.

233 In der „Innsbrucker Rede", einer Vorstufe zu „Grundlagen und Funktion des Romans", klingt das bereits an: „Das Technische versteht sich immer von selbst. Es bildet des Künstlers Morgen, Tag und Nacht. Sind seine geistesmechanischen Substruktionen wohlbeschaffen, ist er, um es konkreter zu sagen, schicksals-gesund, so wird ihm alles ins Technische eingehen." Heimito von Doderer: Innsbrucker Rede. Zum Thema Epik. In: Akzente 2 (1955), H. 6, S. 522–525; hier: S. 522.

234 Brief an Ernst Jandl (30. 9. 1966). Zit. nach einem Faksimile in Kristina Pfoser-Schewig (Hg.): Für Ernst Jandl. Texte zum 60. Geburtstag. Werkgeschichte. Wien 1985, S. 72.

Wenn in der vorliegenden Arbeit von Form die Rede ist, dann stets in jener allgemeinen Bedeutung, die hier bereits angesprochen wurde.[235] Mit dem Begriff Form ist also ein organisches Ganzes bezeichnet, das aus der Summe verschiedenster Entscheidungen entsteht (vor allem kompositorischer und stilistischer Natur), die ein Künstler trifft (egal, ob er hierüber poetologisch reflektiert hat oder nicht),[236] um einen Inhalt bzw. Stoff zu bewältigen. Quasi synonym hierzu kommt der Begriff der Struktur zur Anwendung:

> eine Struktur ist eine Form nicht als konkreter Gegenstand, sondern als System von Relationen, von Relationen zwischen ihren verschiedenen Ebenen (der semantischen, syntaktischen, physischen, emotiven; der Ebene der Themen und der Ebene der ideologischen Inhalte; der Ebene der strukturellen Beziehungen und der strukturierten Antwort des Rezipierenden; usw.)[237]

Von einer tiefer gehenden Analyse des Form-Inhalt-Verhältnisses, deren Aufgabe es wäre, die nach wie vor zahlreich bestehenden unauflösbaren Beziehungsrätsel zwischen diesen beiden, in unteilbarer Einheit existierenden Seiten der Dichtung zu klären, soll bewusst abgesehen werden.[238] Wie bei so vielen Problematiken, die letztlich wohl unergründlich sind, droht nämlich auch demjenigen, den „dieser ganze Unsinn von ‚Form' und ‚Inhalt'" (RE 233) zu sehr beschäftigt, die Gefahr zu verzweifeln:

> die Aufteilung nach Inhalt und Form ist [...] ein ungelöstes Dilemma der neuzeitlichen Kunst; sei es daß über eine eventuelle Vorrangigkeit diskutiert wird, sei es daß ihre Ein-

235 Zur Geschichte der ästhetischen Form vgl. Klaus Städtke: Form. Zur Geschichte eines ästhetischen Grundbegriffs. In: Kray/Luehrs-Kaiser (Hg.), Geschlossene Formen, S. 13–33.

236 Wie gesagt, steht bei Doderer der großen Menge an bloßen Behauptungen von Form eine vergleichsweise geringe Menge an konkreten Aussagen darüber gegenüber, wie sie denn eigentlich beschaffen sein sollte, die viel beschworene Form. Den Aufsatz „Grundlagen und Funktion des Romans" zum Maßstab nehmend, der ebenfalls nur spärlich Auskunft hierüber erteilt, läuft allerdings alles auf ein sozusagen musikalisches Operativprogramm hinaus. Wie Johannes Mittenzwei, der im Oktober 1959 in der Berliner „Urania"-Gesellschaft einem Vortrag von Doderer beigewohnt hatte, in einer Fußnote zu seinem Aufsatz „Die Beziehungen zwischen Musik und bürgerlicher Dekadenz in den Werken Thomas Manns" festgestellt hat, basiert die Romantheorie Doderers vor allem auf der Idee, dass „die zukünftige Form bedeutender Prosa" nicht so sehr durch Gedanken und Inhalte bestimmt werde, sondern vielmehr durch den „Zwang des Autors zu neuen technischen, insbesondere musikalisch-kompositorischen Mitteln". Vgl. Johannes Mittenzwei: Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht. Halle (Saale) 1962, S. 314–367 u. S. 547–550; hier: S. 549.

237 Eco, Das offene Kunstwerk, S. 14 f.

238 Vgl. hierzu etwa den Abschnitt „Gehalt und Gestalt" in Seidler, Die Dichtung, S. 138–145.

heit betont wird, auf jeden Fall erlangt die zwiespältige Anschauung eine Bedeutung, die der Zweiheit von Autonomie und Spiegelung entspricht. Und so weiter: sowohl innerhalb der Form als auch des Inhalts tritt diese Spannung auf (innere Form, äußere Form, manifester und impliziter Inhalt usw.). Die Reihe findet kein Ende; das Werk läßt sich immer weiter auseinandernehmen, ohne daß wir jemals zu einem Abschluß gelangen würden – lediglich die Enttäuschung ist es, die eine Steigerung erfährt.[239]

3.1 Literatur und Musik – zwei Partnerkünste

„Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst."[240]
Arthur Schopenhauer

„Jede K[unst] hat mus[ikalische] Princ[ipien] und wird vollendet selbst Musik"[241]
Friedrich Schlegel

„die Sprache bleibt unbestritten das höchste musikalische Wunderwerk der Natur"[242]
Friedrich Nietzsche

„Was die Form betrifft, ist die Musik der Inbegriff aller Kunst."[243]
Oscar Wilde

„Ein Künstler, dem nicht das Letzte seiner Kunst Musik ist, befindet sich im Puppenstadium."[244]
Gerhart Hauptmann

„Und die Musik […] ist eines der wenigen wahrhaft magischen, wahrhaft zauberischen Mittel, über welche auch heute noch die Dichtung verfügt."[245]
Hermann Hesse

---

239 László F. Földényi: Melancholie. Zweite, erweiterte Auflage. Berlin 2004, S. 158.

240 Arthur Schopenhauer: Neue Paralipomena. Vereinzelte Gedanken über vielerlei Gegenstände. In: Handschriftlicher Nachlaß. Hg. v. Eduard Grisebach. Band 4. Leipzig o.J. [1930], S. 31.

241 Friedrich Schlegel: Literarische Notizen 1797–1801. Literary Notebooks. Hg., eingeleitet u. kommentiert v. Hans Eichner. Frankfurt a.M. u.a. 1980, S. 151.

242 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1869–1874. In: Sämtliche Werke; Bd. 7. München 1980, S. 232.

243 Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray. Zürich 1986, S. 6.

244 Gerhart Hauptmann: Kunst und Literatur. In: Sämtliche Werke; Bd. VI: Erzählungen. Theoretische Prosa. Frankfurt a.M., Berlin 1963, S. 1026–1035; hier: S. 1029.

245 Zit. nach Werner Dürr: Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung. Stuttgart 1957, S. 23.

„Wirkliche Musikalität, das heißt Einsicht in die, beinah übergeistige, überlogische, Natur der Musik, ist […] für den Schriftsteller unerläßlich.“[246]
Alfred Döblin

Kaum ein kunsttheoretisches Thema hat die Dichter und Gelehrten aller Zeiten mehr beschäftigt als die Beziehungen zwischen Musik und Literatur. Zahlreich sind die Stellen in der Geistesgeschichte, die die enge Verwandtschaft und erstaunliche Wesensgleichheit der beiden Künste beschwören. Eine Äußerung, die selten unzitiert bleibt, wenn es um dieses Thema geht, stammt von Thomas Mann: Im „Doktor Faustus“ lässt er den Tonsetzer Adrian Leverkühn verkünden, dass Sprache und Musik im Grunde eins seien, „die Sprache Musik, die Musik eine Sprache“.[247] Der dann folgende, das Vorhergehende präzisierende Zusatz weist entschieden in das Grenzgebiet zwischen Musik und Sprache/Literatur hinein, das hier näher erkundet werden soll:

> getrennt berufe immer das eine sich auf das andere, ahme das andere nach, bediene sich der Mittel des anderen, gebe immer das eine sich als das Substitut des anderen zu verstehen.[248]

Dass die eine Kunst für die andere als Bürge haftet, dass einmal diese als Inspirationsquelle für jene dient, ein anderes Mal jene das Vorbild für diese stellt, dass sich die zwei Künste sozusagen unablässig gegenseitig stellvertreten, wie das Zitat von Thomas Mann nahe legt, gilt aber nicht nur für Musik und Sprache/Literatur. Das Ereignis der wechselseitigen Befruchtung zwischen den Künsten scheint üblich. Lessing zitiert im „Laokoon“ das vom griechischen Dichter Simonides eingeführte Theorem, demnach „die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei“[249] sei. Goethe sah die Architektur einmal als „erstarrte Musik“[250] an (Begründung: „die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe“).[251] Schlegel bezeich-

246 Alfred Döblin: Nutzen der Musik für die Literatur. In: Ausgewählte Werke; Bd. 21: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten u. Freiburg i.Br. 1989, S. 270–273; hier: S. 273.

247 Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. In: Gesammelte Werke; Bd. VI. Frankfurt a.M. 1990, S. 217.

248 Ebd.

249 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit einem Nachwort v. Ingrid Kreuzer. Stuttgart 2003, S. 4.

250 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Christoph Michel unter Mitwirkung v. Hans Grüters. In: Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke; Bd. 12 (39). Frankfurt a.M. 1999, S. 321 (23. März 1829).

251 Ebd.

nete die Zeichnung, d.h. die „Mahlerei" als „eine architektonische Musik".[252] Für Baudelaire bedeutete die reine Dichtkunst „planmäßiges Errichten einer Architektur".[253] Mallarmé erkannte als „Vorbild der Vorbilder" einen „Typus musikalischer Baukunst", „der für alle Künste gilt".[254] Hermann Bahr bezeichnete die Malerei des Expressionismus als „Augenmusik".[255] Und um in dieser illustren Reihe auch den eigentlichen Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie zu Wort kommen zu lassen – Doderer sagt in der „Strudlhofstiege" über den Architekten jener Wiener Treppenanlage, die seinem berühmtesten Roman den Titel leiht, voller Anerkennung, er sei „ein sehr guter Maler; auch Musiker" gewesen: „Alles das sieht man der Strudlhofstiege an." (DS 491)[256]

Offenbar gibt es tatsächlich „kein Kunstwerk, das nicht seine Fortsetzung oder seinen Ursprung in anderen Künsten hat",[257] wie Gilles Deleuze vermutet. Neben dieser quasimetaphysischen, Anfang des 20. Jahrhunderts besonders energisch von Oswald Spengler behaupteten Urverbundenheit aller Künste,[258] die sich auch in der – in der obigen Revue teilweise gebotenen – „metaphorischen Assimilation der Künste"[259] ausdrückt, wie Gert Sautermeister treffend

252 Schlegel, Literarische Notizen 1797–1801, S. 150.

253 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek b.H. ³1970, S. 39.

254 Zit. nach Kurt Wais: Mallarmé. Dichtung, Weisheit, Haltung. München 1952, S. 502.

255 Hermann Bahr: Expressionismus. In: Ders.: Kulturprofil der Jahrhundertwende: Essays. Auswahl u. Einführung v. Heinz Kindermann. Wien 1962, S. 187–235; hier: S. 221.

256 Auch eine „Ode mit vier Strophen […] in Form einer Treppenanlage" hat Doderer die „Strudlhofstiege" genannt (DS 492). In der berühmten „Stiegen"-Betrachtung wird ferner „der tiefste Wille des Meisters der Stiegen" (DS 331) mit musikalischen Vokabeln beschrieben, „nämlich Mitbürgern und Nachfahren die Köstlichkeit all' ihrer Wegstücke in allen ihren Tagen auseinanderzulegen und vorzutragen, und diese lange, ausführliche Phrase kadenziert durchzuführen" (DS 331 f.).

257 Zit. nach Wolf Gerhard Schmidt: Schriftlichkeit und Musikalisierung. Prolegomena zu einer Theorie (spät)romantischer Medienkombination am Beispiel von Schumanns Eichendorff-Lied „Mondnacht". In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79 (2005), H. 2, S. 286–306; hier: S. 286.

258 Für den von Doderer seit 1922 als Autorität anerkannten Geschichtsphilosophen (vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 145 f.) ist die Aufspaltung in einzelne Kunstgebiete ein unverzeihliches Übel: „Nach den alleräußerlichsten Kunstmitteln und Techniken das unendliche Gebiet in vermeintlich ewige Einzelstücke – mit unwandelbaren Formprinzipien! – zu zerlegen, das war immer der erste Schritt gelehrter Pedanten." Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer morphologischen Weltgeschichte. München 1990, S. 284.

259 Gert Sautermeister: ‚Musik' im literarischen Werk. Dionysische Erbschaft und architektonisches Gefüge. In: Thomas Koebner (Hg.): Laokoon und kein Ende: der Wettstreit der Künste. München 1989, S. 10–57; hier: S. 21.

formulierte,[260] wären die ‚normalen' Mischformen zu erwähnen, in denen die Künste ganz offen sozusagen gemeinsame Sache machen bzw. sich „in einem und demselben Produkte" verbinden, wie schon Kant in einem eigenen Paragraphen in der „Kritik der Urteilskraft" (§ 52) erklärte:[261] von den zentralen Gattungen, in denen Text und Musik aufeinander treffen (etwa die Oper, das Oratorium, die Kantate und das Lied), über Schauspiel, Tanztheater und Aktionskunst bis hin zu den „modernen Medien-Mischungen wie Literaturverfilmung, Hörspiel oder Comic".[262]

3.1.1 Das „komparatistische Grenzgebiet"

> „Im Grunde ist das Geheimnis des Wortes und Tones ein und dasselbe."[263]
> E.T.A. Hoffmann

> „So eilen *Musik und Dichtung* auf getrennten Wegen zum Treffpunkt, wechselseitige Mittel für das große Gesamtwerk Mystère."[264]
> Stéphane Mallarmé

Für die „[w]echselseitige Erhellung der Künste", wie der zu früheren Zeiten prominente Topos für den hier zur Rede stehenden kulturellen Diskurs lautet (benannt nach Oskar Walzels gleichnamiger Studie, die 1917 in Berlin erschien), erklärt sich ein Teilgebiet der Vergleichenden Literaturwissenschaft (Komparatistik) zuständig.[265] Neuerdings wird diese komparatistische Teildis-

---

260 „‚Klangfarbe' und ‚Klangbild', ‚Klangfläche', ‚Klangraum' und ‚Klangkörper' – ‚Klangmalerei': wovon ist die Rede? Von welcher Kunstgattung – Musik, Malerei, Poesie? Jede der drei kann gemeint sein, jede pflegt sich metaphorisch mit Merkmalen der anderen zu schmücken!" Ebd., S. 10.

261 Vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart 2006, S. 265.

262 Angelika Corbineau-Hoffmann: Einführung in die Komparatistik. 2., überarbeitete u. erweiterte Auflage. Berlin 2004, S. 212.

263 Zit. nach Petri, Literatur und Musik, S. 7.

264 Zit. nach Wais, Mallarmé, S. 469.

265 Zu Geschichte und wesentlichen Aufgaben dieser Wissenschaftsdisziplin allgemein vgl. Franz Schmitt-von Mühlenfels: Literatur und andere Künste. In: Manfred Schmeling (Hg.): Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis. Wiesbaden 1981, S. 157–174. Zu wissenschaftsgeschichtlichen und -theoretischen Aspekten des Themas vgl. Ulrich Weisstein: Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik? In: Scher (Hg.), Literatur und Musik, S. 40–60. Einen guten Einblick in den interdisziplinären Forschungsbereich der Komparatistik bietet Zoran Konstantinović: Die Transformanz des Zeichens. Zum interdisziplinären Forschungsbereich der Komparatistik. In: Ders.: Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten. Innsbruck u.a. 2000, S. 97–104.

ziplin, deren Etablierung innerhalb der Vergleichenden Literaturwissenschaft eine Forderung amerikanischer Forscher ist (Calvin S. Brown und Northrop Frye gelten als die Wegbereiter der so genannten „comparative arts"),[266] häufig auch dem stetig expandierenden Gebiet der Intermedialitätsforschung zugeordnet.[267]

Eine Grundannahme, die in diesem „komparatistischen Grenzgebiet" (Steven Paul Scher) herrscht, führt die Vergleichbarkeit von Musik und Sprache/Literatur auf ihren gemeinsamen Ursprung zurück. Dass beide Künste am Anfang der abendländischen Kultur eine „integrierte Einheit"[268] bildeten, d.h als „eine untrennbare Einheit aus einem gemeinsamen Schöpfungsakt hervorgingen",[269] gilt hier als ausgemacht.[270] Der Orpheus-Mythos, in dem poetisches Wort und gestalteter Ton „eine elysisch-paradiesische Wirkung"[271] entfalten, wird als Ausdruck dieses frühen Bewusstseins angesehen. Seine Überlieferung setzt sich bis ins 20. Jahrhundert fort; hier wäre etwa an Rilkes „Sonette an Orpheus" (1922) zu denken. Zwar herrscht Uneinigkeit darüber, wie man sich das Wesen und Wirken dieser ursprünglichen Einheit, deren Existenz nicht nur durch die Geschichte der Ästhetik tradiert,[272] sondern auch durch aktuelle Erkenntnisse der Kognitions- und Neurowissenschaft bestätigt wird,[273] konkret vorzustellen habe. Das Bild, das sich etwa Rousseau in seinem „Essay über den Ursprung der Sprachen" (1753) hiervon gemacht hat, dürfte allzu lieblich verklärt sein:

> Rings um die Brunnen, von denen ich gesprochen habe, stellten sich die ersten Unterhaltungen zugleich als die ersten Lieder dar, die periodisch wiederkehrenden und rhythmisch gegliederten Wiederholungen, der melodiöse Charakter der Betonungen

---

266 Ihre ersten konkreten Versuche eines Künstevergleichs bezogen sich auf das Verhältnis von Literatur und Musik. Vgl. Corbineau-Hoffmann, Einführung in die Komparatistik, S. 224.

267 Vgl. Irina O. Rajewski: Intermedialität. Tübingen, Basel 2002, S. 2 f.

268 Calvin S. Brown: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Scher (Hg.), Literatur und Musik, S. 28–39; hier: S. 28.

269 Walter Abendroth: Kurze Geschichte der Musik. München ³1988, S. 12.

270 Als eine Vorform der Musik wird in der Musikwissenschaft eine besondere „Sprach-Laut-Gebung" angenommen: „Als Ursprache steht sie vor der Trennung, die später erst in Sprechen und Singen erfolgte." Karl H. Wörner: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. 7. Auflage, durchgesehen u. ergänzt v. Ekkehard Kreft. Göttingen 1980, S. 24f.

271 Vgl. Ulfert Ricklefs (Hg.): Fischer Lexikon Literatur; Bd. 2: G-M. Frankfurt a.M. 1996, S. 1338.

272 Vgl. hierzu (besonders aber zu den theoretischen und praktischen Konsequenzen, den die romantische Ästhetik des Musikalisch-Poetischen für den weiteren Verlauf der Wechselbeziehungen bis zur Gegenwart hatte) Scher, Einleitung, S. 15 ff.

273 Vgl. Philip Wolff: Die Essenz des Menschseins. Erst durch Musik konnte sich der Homo sapiens entwickeln – Rhythmus und Klang haben ihm Kraft und Intelligenz gegeben. In: Süddeutsche Zeitung WISSEN. Heft 07, Januar 2006, S. 44–59; hier: S. 46.

> ließen Dichtung und Musik zusammen mit der Sprache entstehen, oder noch genauer: das alles war – in diesen glücklichen Klimazonen, in diesen glücklichen Zeiten, da die einzigen dringenden Bedürfnisse, die die Menschen einander näherbrachten, die des Herzens waren – eine einzige Sprache.[274]

Auch ist nicht sicher, aus welchem Grund und zu welchem Zeitpunkt sich die Teilung in zwei gleichwertige Hälften vollzogen haben könnte. Hierüber hat Rousseau wie folgt spekuliert:

> Das Studium der Philosophie und die Fortschritte des Denkens raubten der Sprache, indem sie deren Grammatik vervollkommneten, jenen lebendigen, leidenschaftlichen Tonfall, der sie zuvor so sanglich hatte erscheinen lassen. […] Da sie nicht mehr so unmittelbar auf die Rede bezogen war, gewann die Melodie unmerklich eine eigene Existenz; die Musik ganz allgemein löste sich aus der Abhängigkeit vom Wort. Nun auch schwanden allmählich jene Wunderwirkungen dahin, deren sie fähig gewesen war, solange sie nichts weiter darstellte als den Tonfall und den harmonischen Hintergrund der Dichtung – jene Wunderwirkungen, die der Poesie eine Macht über die Leidenschaften ermöglichte, welche in der Folgezeit das Wort nur noch auf dem Umweg über die Vernunft ausüben konnte.[275]

Den zahlreichen Äußerungen zu diesem Thema gemeinsam ist die Trauer über einen großen Verlust.[276] Daher können die historischen (Wieder-)Annä-

---

274 Jean Jacques Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird. In: Ders.: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Wilhelmshaven ²2002, S. 99–168; hier: S. 138.

275 Ebd., S. 153 f.

276 So sieht etwa Wilfried Gruhn im griechischen Vers noch eine Einheit von sprachlicher und musikalischer Komponente. Vgl. Wilfried Gruhn: Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text. Frankfurt a.M. u.a. 1978, S. 9. Horst Petri erkennt als Ursache für den tiefen Riss, der die Wort-Ton-Einheit zerstört habe, die frühchristliche Vokalmusik. Vor besagtem Riss sei die Musik „lediglich Mittel" gewesen, „der Dichtung eine feierliche Sphäre zu erschließen, die dem gesprochenen Wort verschlossen blieb; sie war Dienerin der Sprache und fand ihre Erfüllung darin, sich dem natürlichen Wohlklang der griechischen Sprache anzuschmiegen. Dieser Verzicht auf ein Eigendasein war die Bedingung für die Verschmelzung von Musik und Sprache". Petri, Literatur und Musik, S. 11. Auch Joseph Müller-Blattau sieht in der Kultmusik des jungen Christentums ein neues Verhältnis von Wort und Ton verwirklicht, das das Ende der alten Einheit bedeutet: „Das erste christliche Beispiel zeigt die Weite des Abstandes von der antiken Wort-Ton-Einheit. Es ist die Psalmodie, die als neues Phänomen die *Prosa* einführt. Für die altgriechische Sprache gab es einen Unterschied von Vers und Prosa nicht; Gesetz und Verwirklichung fielen zusammen. Prosa aber bedeutet gesprochenes Wort ohne innewohnende musikalische Qualität." Joseph Müller-Blattau: Das

herungsversuche zwischen Musik und Literatur,[277] einerseits bis zum 18. Jahrhundert die Anleihen der Musik bei Poetik und Rhetorik (= Sprachvermögen von Musik),[278] andererseits seit der frühromantischen Epoche das ‚literarische' (auch ästhetisch-philosophische) Schwärmen für die Möglichkeiten der (autonomen Instrumental-)Musik (= Musikvermögen von Sprache/Literatur),[279] als Bemühungen angesehen werden, die verlorene Einheit wiederherzustellen,[280] bzw. „das Auseinanderfallen des bisher aus einem Triebe Erwachsenen",[281] das Nietzsche so schmerzlich beklagte, wieder rückgängig zu machen. Sogar Goethe hat ja bereits von der „Tonkunst" als von „dem wahren Element" gesprochen, „woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren".[282]

Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik. Grundzüge und Probleme. Stuttgart 1952, S. 13. Laut Michael Walter begann sich mit der Entwicklung der Neumenschrift, die seit dem 9. Jahrhundert zur Notation der melodischen Gestalt und der intendierten Interpretation der Gregorianischen Gesänge verwendet wurde, die Melodie von der Sprache zu trennen: „Musikgeschichtlich spaltet sich hier die mittelalterliche Musiktradition von der antiken ab." Michael Walter: Musik und Sprache: Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung. In: Ders. (Hg.): Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie. München 1992, S. 9–31; hier: S. 20. Bertrand H. Bronson hingegen vertritt die Ansicht, „daß etwa seit der Zeit Shakespeares, wo sie [Dichtkunst und Musik, M.B.] sich noch weitestgehend in einem Geschwisterverhältnis befanden, ihre Verbundenheit immer geringer geworden ist, und sie sich damit zufrieden geben, unabhängig voneinander zu leben". Bertrand H. Bronson: Literatur und Musik. In: James Thorpe (Hg.): Interdisziplinäre Perspektiven der Literatur. Stuttgart 1977, S. 151–177; hier: S. 151.

277 „In der Geschichte des Verhältnisses von Musik und Literatur lassen sich, überspitzt formuliert, zwei Phasen unterscheiden: In der ersten, die von der griechischen Antike bis ins 18. Jahrhundert reicht, wird Musik als Sprache, in der zweiten – von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart – wird (literarische) Sprache als Musik aufgefaßt." Albert Gier: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Peter V. Zima (Hg.): Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995, S. 61–92; hier: S. 74.

278 Zum Sprachcharakter von Musik vgl. Gruhn, Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung, S. 27–89; bes.: S. 62 ff. Zur Sprachähnlichkeit von Musik vgl. auch Hans H. Eggebrecht: Musik und Sprache. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber 1999, S. 9–14; bes.: 12 ff. Zur Rhetorik als historischem Bezugssystem beider Künste vgl. etwa auch Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 53–63.

279 Vgl. hierzu Barbara Naumann: „Musikalisches Ideen-Instrument". Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990. Vgl. hierzu auch Barbara Naumann (Hg.): Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800. Stuttgart 1994.

280 Hierzu ein Zitat des Komponisten, Dirigenten und Musiktheoretikers Pierre Boulez: „Welcher Dämon drängt den Komponisten unerbittlich zur Literatur? Welche Macht zwingt ihn, notfalls selbst Dichter zu werden? Ist es allein die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, nach jener ursprünglichen Einheit, um die man sich in vergeblichen Bemühungen verzehrt?" Zit. nach Gruhn, Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung, S. 9.

281 Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1869–1874, S. 13.

282 Johann Wolfgang von Goethe: Tag- und Jahreshefte. In: Werke. Hamburger Ausgabe; Bd. 10. München 1998, S. 488.

Wie sich dem Gesagten entnehmen lässt, ist das Verhältnis von Dichtung und Musik durch ein Ereignis besonders einschneidend geprägt: Hat die „Dichtkunst", „die fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt, und am wenigsten durch Vorschrift, oder durch Beispiele geleitet sein will", in der Hierarchie der Künste bis zum 18. Jahrhundert eindeutig „den obersten Rang" inne, wie Kant in der „Kritik der Urteilskraft" feststellte,[283] ändert sich dies mit dem Aufkommen der romantischen Ästhetik des Musikalisch-Poetischen. Wie sich aus dem Musikdiskurs des 18. Jahrhunderts (Rousseau, Herder) in der Literatur der Romantik die schwärmerische Vision einer – übrigens bereits bei Schiller so genannten –[284] „musikalische[n] Poësie" (Novalis)[285] entwickelt, kann hier nicht nachgezeichnet werden.[286] Das Ergebnis dieses Vorgangs aber, der möglicherweise als Antithese zur Aufklärung im Sinne einer Herrschaft der Vernunft interpretiert werden könnte,[287] soll benannt werden: Inspiriert durch die reine Instrumentalmusik, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts als die höchste musikalische Ausdrucksweise gilt, „da das Wort binde und die Ansprache des Gefühls auf die Ratio ablenke",[288] erscheinen die ersten, im modernen Sinne bewusst gestalteten Musikalisierungsversuche in der Literatur.[289] Die Annäherung ist beiderseitig: Auch entstehen erste radikale Literarisierungsversuche der Musik, nämlich durch die Einführung der Programmmusik.

Ist es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiterhin, wie schon in der romantischen Literatur,[290] vor allem die Lyrik, besonders diejenige der Symbo-

---

283 Zur „Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander" (§ 53) vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 266.

284 Vgl. Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Schillers Werke. Nationalausgabe; Bd. 20: Philosophische Schriften I. Hg. v. Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 455 f.

285 Novalis: Fragmente zur Musik und zum Musikalischen. In: Naumann (Hg.), Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik, S. 187–199; hier: S. 198.

286 Vgl. hierzu etwa Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Enwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i. Br. 1995. Vgl. hierzu etwa auch Corina Caduff: Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800. München 2003.

287 Vgl. Ludger Heidbrink: Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung. München 1994, S. 52.

288 Günter Bandmann: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln, Opladen 1960, S. 128.

289 Zu den Möglichkeiten, die die Sprache den Romantikern bot, um auf ihr „wie auf Musikinstrumenten zu spielen und mit künstlerischen Mitteln eine Auflösung der Welt in Musik anzudeuten", vgl. etwa Johannes Mittenzwei: Die Sehnsucht des Romantikers nach Erlösung durch Musik. In: Ders., Das Musikalische in der Literatur, S. 90–179; hier: S. 94.

290 Zum Modellcharakter der Musik für die literarische Romantik vgl. Giovanni di Stefano: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik. In: Albert Gier/Gerold W.

listen (Mallarmé und seine Nachfolger), die ‚Musikalität' bzw. „eine besondere Form der musikalischen Wirkungen"[291] anstrebt, öffnet sich im 20. Jahrhundert auch zunehmend die Prosa, zunächst besonders diejenige der Décadence (mit Thomas Mann als prominentestem Vertreter),[292] den ‚musikalischen' Einflüssen. Den „Weg in die künstlerische Gegenwart" sieht Thomas Koebner dann gar „gepflastert mit Exempeln, in denen die Verschränkung der Künste als besondere Herausforderung verstanden und angenommen wird".[293] Als Beispiele für erfolgreiche Transformationen musikalischer ‚Bedeutungen' auf die Sprache in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts werden immer wieder genannt: Thomas Manns Novelle „Tonio Kröger" (1903), die allgemein als gelungene dichterische Umsetzung der Sonatenhauptsatzform gilt,[294] sowie Thomas Manns Novelle „Tod in Venedig" (1912), in der, inspiriert durch Richard Wagners Gebrauch der Leitmotivik, erfolgreich literarisch „Leitmotivik" zum Einsatz kommt.[295] Verschlüsselter als Thomas Mann habe Hans Henny Jahnn besonders in seinem Roman „Perrudja" (1929) mit Leitmotiven operiert.[296] Im musikliterarischen Zusammenhang hervorgehoben wird immer wieder auch das „Sirenen"-Kapitel in James Joyces „Ulysses" (deutsche Erstausgabe 1927), das wie eine kontrapunktische Variation, so die eine Meinung,[297] bzw. wie eine Fuge, so die andere Ansicht,[298] sozusagen komponiert sei. Abgesehen von Doderers musikliterarischen Bemühungen, die in diesem Zusammenhang stets – mal mehr, mal weniger tiefgehend – gewürdigt werden (vgl. Kap. 2), hat die komparatistische Forschung unter den ‚jüngeren' literarischen Hervorbringungen etwa „Thomas Bernhards stilistische Musikalität" in den Blick

Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 120–143.

291 Zum doppelsinnigen Beitrag des Symbolismus zum Dichterisch-Musikalischen vgl. etwa Ronald Peacock: Probleme des Musikalischen in der Sprache. In: Scher (Hg.), Literatur und Musik, S. 154–168; hier: S. 168.

292 Vgl. hierzu etwa Wolfdietrich Rasch: Fin de siècle als Ende und Neubeginn. In: Roger Bauer u.a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1977, S. 30–49; bes.: S. 33 ff.

293 Thomas Koebner: Vorwort. In: Ders. (Hg.), Laokoon und kein Ende, S. 7–9; hier: S. 8.

294 Vgl. Petri, Literatur und Musik, S. 43 ff. Zu einer differenzierteren Einschätzung der musikliterarischen Gegebenheiten des „Tonio Kröger" vgl. Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 110 ff.

295 Vgl. Petri, Literatur und Musik, S. 57 ff.

296 Vgl. ebd., S. 61 ff. Zu einer differenzierteren Einschätzung der musikliterarischen Gegebenheiten in „Perrudja" vgl. Huber, Text und Musik, S. 170 ff.

297 Vgl. Petri, Literatur und Musik, S. 35 ff.

298 Vgl. Gudrun Budde: Fuge als literarische Form? Zum Sirenen-Kapitel aus „Ulysses" von James Joyce. In: Gier/Gruber (Hg.), Musik und Literatur, S. 195–213.

genommen;[299] auch ist die „musikalische Kompositionstechnik als strukturierendes Element literarischer Fiktion" bei Gert Jonke Untersuchungsgegenstand gewesen;[300] ferner wurde die „musikalische Kompositionstechnik des ‚inneren Monologs' in Koeppens Roman der ‚Tod in Rom' [1954]" durchleuchtet;[301] und sogar die „poetologische Bedeutung" der Musik für das Werk von Alfred Andersch ist nicht unentdeckt geblieben.[302]

Steven Paul Scher unterscheidet in seinem Standard-Handbuch „Literatur und Musik" die „drei Hauptbereiche innerhalb des musikliterarischen Studiums"[303] klar voneinander:[304] (1) Kombinationsformen von Musik und Literatur (Vokalmusik); (2) Formen der Umsetzung von Literatur in Musik (Programmmusik); (3) Literarische Darstellung von Musik:[305] (3a) literarische Nachahmung musikalischer Ausdrucksformen (Klangmalerei, rhythmische Gliederung etc.), (3b) Literarische Verwendung musikalischer Formprinzipien und Strukturierungsweisen (Verwendung von Leitmotivik, Sonaten- und Fugenform etc.), (3c) „verbal music":[306] Darstellung fiktiver musikalischer Werke in der Literatur (erweiterbar durch: Integration von Musik, Musikergestalten, musikalische Epochen, musikästhetische Ideen und Urteile in den literarischen Text). In der vorliegenden Arbeit ist vor allem der dritte Hauptbereich interessant: Musik in der Literatur bzw. Musik als Thema sowie als Vorbild poetischer Gestaltung.[307]

299 Vgl. Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 174–190.

300 Vgl. ebd., S. 216–239.

301 Vgl. Mittenzwei, Das Musikalische in der Literatur, S. 395–426.

302 Vgl. Huber, Text und Musik, S. 205–224.

303 Vgl. Scher, Einleitung, S. 10ff.; hier: S. 14.

304 Eine leichte Ausdifferenzierung des allseits anerkannten Scher'schen Schaubilds hat Werner Wolf vorgenommen. Bei ihm fungiert das „komparatistische Grenzgebiet" als Teilgebiet der Intermedialität (musikliterarische Intermedialität). Vgl. Werner Wolf: The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam – Atlanta, GA 1999, S. 70.

305 Wie Scher ausdrücklich betont, müssen „Versuche um eine ‚Musikalisierung' in literarischen Werken in erster Linie als literarische Leistungen rezipiert und bewertet werden": „Das eigentlich Musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden." Scher, Einleitung, S. 12.

306 Der Begriff „verbal music" ist in der Komparatistik derart anerkannt und etabliert, dass es sich nicht lohnen dürfte, seine Wahl in Frage zu stellen. Dies wäre aber durchaus angebracht, denn die assoziative Nähe der verbalen Musik bzw. Verbalmusik zur Wortmusik stört das Verständnis in einem nicht unerheblichen Maße. Vgl. hierzu auch: Wolf, The Musicalization of Fiction, S. 59ff.

307 Laut Scher sind dichterische Nachbildungsversuche musikalischer Strukturen „vielleicht die häufigsten Erscheinungsformen der Wechselberührung". Vgl. Scher, Einleitung, S. 24.

Dass die Grenzen hier fließend sind (so kommt die „verbal music“, will sie wenigstens halbwegs ‚erfolgreich‘ sein, wohl kaum ohne typisch ‚musikalische‘ Mittel der Literatur aus, nähert sich also der Wortmusik an usw.), wird sich im Fortgang der Untersuchung mehrfach erweisen.

Auf welchen semiotischen Grundlagen basiert nun der Vergleich beider Künste? Sowohl die Musik als auch Sprache/Literatur richten sich vorrangig an den Hörsinn. Sie können daher als auditive Künste charakterisiert werden.[308] Beide Künste sind ihrer Natur nach dynamische Künste, d.h., dass sie „sich durch eine Reihenfolge von Wörtern und Tönen“ bewegen, „die vom Geist empfangen werden, wie sie aufeinander folgen, und die nie alle auf einmal gegenwärtig sind“.[309] Erst das Gedächtnis sorgt dafür, mittels „simultaner Synthesis“ (Roman Jakobson),[310] dass die gespeicherten Wahrnehmungen, ob sprachlicher oder musikalischer Herkunft, retrospektiv ein formales Ganzes bilden.[311] Musik und Sprache/Literatur haben ihr Element in der Zeit.[312] Anders als die Raumkünste bewahren sie daher keine Permanenz, haben keine definitive Form. Jede Rekonstruktion des vom Künstler in konventionellen Symbolen einmal Festgelegten – hieran ändert auch die Tonaufnahme nichts, die ebenfalls nur eine Möglichkeit der Interpretation ist – zeitigt ein anderes Ergebnis.

Musik und Sprache/Literatur sind also auditorische, dynamische und temporale Künste, die in symbolischen Zeichen ausgedrückt werden. Schon Lessing, der allerdings die Malerei ihrer „natürlichen“ Zeichen wegen am höchsten

308 Für Calvin S. Brown steht fest, „daß beide Künste auditiv sind, ob der Empfänger jemanden das Gedicht oder die Sonate vortragen hört, ob er es selbst vorliest oder spielt, oder ob er im Stillen durch seine Einbildungskraft zu den Symbolen auf der gedruckten Seite gehörige Laute hört“. Brown, Theoretische Grundlagen, S. 29.

309 Ebd.

310 Vgl. Roman Jakobson: Visuelle und auditive Zeichen [1964/67]. In: Ders.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a.M. 1992, S. 286–300, hier: S. 297.

311 „Gerade in der Musik ist das Subjekt am freiesten mit und bei sich selbst. Es ist in der Musik am meisten auf das Selbstzusammensetzen des Ganzen in eine Form angewiesen.“ Georg Mohr: „Die Musik ist eine Kunst des ‚innern Sinnes‘ und der ‚Einbildungskraft‘“. Affekt, Form und Reflexion bei Christian Friedrich Michaelis. In: Ulrich Tadday (Hg.): Musikphilosophie. München 2007, S. 137–151; hier: S. 146.

312 Vielleicht trifft dies mehr noch auf die Musik zu. Um ihren wesentlichen Unterschied zur Sprache zu verdeutlichen, tritt der Begriff der „Isochronie“ auf den Plan. Mit ihm ist der nicht von der zeitlichen Gestalt ihres Klingens abhebbare Sinn der Musik bezeichnet. Vgl. Andreas Luckner: Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie. In: Tadday (Hg.), Musikphilosophie, S. 34–49; bes.: S. 36.

schätzte,[313] nannte die Mittel, mit denen die Poesie arbeite, „artikulierte Töne in der Zeit".[314] Der wesentliche Unterschied zwischen Musik und Sprache/Literatur besteht nun darin, dass in der Musik lediglich Laute/Töne existieren,[315] wohingegen in der Sprache/Literatur nicht die Wörter der eigentliche Inhalt sind, sondern die ihnen arbiträr zugewiesenen äußeren Bedeutungen. Natürlich ist dies mit Einschränkungen zu versehen. Auch wenn man, um es hier einmal mit Doderers Worten zu sagen, „in Notenschrift nicht discursiv werden, keinen Leitartikel und keinen Wäschezettel verfassen" könne (vgl. CI 158, 11. 11. 1953),[316] ein Sachverhalt, der etwa Adorno dazu brachte, der Musik generell den Zeichencharakter abzusprechen,[317] heißt das natürlich nicht, dass die Musik nichts mitzuteilen habe. Wiederum laut Adorno sagen die Laute nämlich „etwas, oft ein Menschliches".[318] Der stets aufkommenden Frage danach, ob die Musik tatsächlich mehr sei als „tönend bewegte Formen",[319] so die berühmte Formulierung des Wiener Musikwissenschaftlers Eduard Hanslick, der als erster gegen die „verrottete Gefühlsästhetik" zu Felde gezogen ist,[320] lässt sich am besten mit der Unterscheidung von Sinn und Bedeutung in der Musik begegnen.[321] Abgesehen von einigen wenigen kulturell bedingten, konventionellen

313 Vgl. Norbert Schneider: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung. 2., durchgesehene Auflage. Stuttgart 1997, S. 38 f.

314 Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, S. 114.

315 Was die symbolischen Zeichen angeht, in denen Musik und Sprache/Literatur ausgedrückt werden, wäre noch auf den folgenden Unterschied zwischen musikalischer und sprachlicher Schrift hinzuweisen: „Da der musikalischen Bedeutung ein Objekt in der Außenwelt fehlt, dessen Bedeutung sie ist, bleibt die musikalische Schrift notwendig unselbständig: bloße Funktion des tönenden Phänomens, auf dessen Verwirklichung sie zielt." Carl Dahlhaus: Musik als Text. In: Günter Schnitzler (Hg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart 1979, S. 11–28; hier: S. 13.

316 Die „doppelte Anwendbarkeit" der Sprache, herrührend von ihrer Eigenschaft, nicht nur Klangmaterial, sondern auch Bedeutungsträger zu sein, hat Doderer sowohl in „Grundlagen und Funktion des Romans" (vgl. WdD 168) als auch in „Die Ortung des Kritikers" (vgl. WdD 210) gerühmt.

317 „Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre." Sie ist lediglich „sprachähnlich". Denn: „Sie bildet kein System aus Zeichen." Theodor W. Adorno: Fragment über Musik und Sprache. In: Gesammelte Schriften; Bd. 16. Frankfurt a.M. 1978, S. 251–256; hier: S. 251.

318 Ebd.

319 Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854. Darmstadt 1991, S. 32.

320 Ebd., S. V (Vorwort).

321 Vgl. Vladimir Karbusicky: Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik. In: Ders. (Hg.): Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens. Darmstadt 1990, S. 1–36.

Lautzeichen,[322] die in einem dem Sprachphänomen vergleichbaren Sinne in „Form“ und „Inhalt“ trennbar sind, hat die Musik, laut Umberto Eco ja ein semiotisches System, das „rein syntaktisch ohne semantische Dichte“[323] ist, tatsächlich keine Bedeutung (= Denotationsschwäche). Die formale Selbstreflexivität, die die Musik vor allen anderen Künsten auszeichnet,[324] ihr Beschäftigtsein ausschließlich zu den von Goethe so bezeichneten „selbsteigenen Zwecken“,[325] bietet dem Hörer nun aber gerade die Möglichkeit, abhängig von den individuellen Umständen seines Rezeptionsaktes, Sinn in Hülle und Fülle in sie hineinzuprojizieren (= Konnotationsstärke).

Es ist „die besondere Zusammengehörigkeit von Musik und Sprache“ (Thomas Mann)[326] jedenfalls so offensichtlich, es sind die Berührungspunkte und Entsprechungen von Musik und Sprache/Literatur allemal so gravierend, dass der Künstevergleich mehr als gerechtfertigt erscheint.[327] Hierbei ist allerdings Vorsicht geboten. Die Begriffe der Musik sind keineswegs problemlos auf die Verhältnisse von Sprache/Literatur anwendbar. „Melodie“ in der Musik (= eine festgesetzte Folge von Tonhöhen und Zeitläufen, die ein organisches Ganzes bilden) ist nicht ganz identisch mit der „Melodie“ in der Sprache/Literatur (= die einem Satz eigentümliche, besonders von den Vokalen getragene Melodieführung/Klangwirkung).[328] Von „Harmonie“ im Sinne der Musik (= Akkorde, die Funktionen und die Beziehungen zwischen den Akkorden und Funktionen) kann bei der Sprache/Literatur, die ja als akustisches Phänomen monophon agiert, wohl kaum die Rede sein. Dass das literarische „Tempo“ nicht mit dem musikalischen vergleichbar ist, es sei denn, es ist mit ersterem tatsächlich eine Vorlesegeschwindigkeit gemeint, ist evident. Ähnlich verhält es sich mit der „Dynamik“: Bezogen auf die Literatur dürfte mit dem Begriff eher selten die Lautstärke des Vortrags gemeint sein. Den musikalischen Fachbegriff der „Kontrapunktik“ nicht in einem übertragenen, metaphorischen Sinne genommen, steht der Literaturwissenschaftler vor dem Dilemma, erklären zu müssen, auf welche Weise mittels Sprache/Literatur die geforderte Mehrstimmigkeit erzielt

---

322 Vgl. Gruhn, Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung, S. 55 f.

323 Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München [9]2002, S. 106 f. Vgl. auch Umberto Eco: Semiotik. Eintwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987, S. 31.

324 Vgl. Gier, Musik in der Literatur, S. 67.

325 Johann Wolfgang von Goethe: Schriften zur Literatur. In: Werke. Hamburger Ausgabe; Bd. 12. München 1988, S. 255.

326 Mann, Doktor Faustus, S. 218.

327 Vgl. Brown, Theoretische Grundlagen, S. 30. Vgl. auch Gruhn, Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung, S. 102.

328 Zum Begriff der Melodie im sprachlichen Bereich vgl. Martin Friedrich: Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik. Hohengehren 1973, S. 5.

werden könnte, die Voraussetzung etwa auch für die Fuge wäre. Häufiger noch als von der Kontrapunktik ist, bezogen auf die Literatur, nur noch von der Leitmotivik die Rede. Wie gesagt, ist ihr prominentester ‚literarischer' Anwender wohl Thomas Mann.[329] Die ‚musikalische' Leitmotivik, die meistens mit dem Namen Richard Wagner verbunden wird, ist durch ihren Verweischarakter auf außermusikalische Zusammenhänge gekennzeichnet.[330] Hierin den Grund dafür zu sehen, dass sie tatsächlich gewinnbringend ‚literarisch' genutzt werden kann, liegt nahe.[331] Wenig sinnvoll ist es aber, immerhin in diesem Punkt sind sich die Komparatisten einig, jedes wiederkehrende Element innerhalb einer Literatur als Leitmotiv zu deklarieren.[332] Stets sollte gewährleistet sein, dass dem wiederkehrenden Motiv als solchem eine symbolische Bedeutung innewohnt, dass sich aber gleichzeitig eine zusätzliche Bedeutung aus der jeweiligen Stellung innerhalb eines Werkzusammenhangs ermitteln lässt:[333]

> Was den Gehalt eines literarischen Werkes anbelangt, resultiert die Bedeutung leitmotivischer textueller Äquivalenzen aus ihrer Eigenschaft, durch die Anreicherung mit Assoziationen als Folge ihres Erscheinens in unterschiedlichen Sinnzusammenhängen ihren Aussagewert zu steigern, d.h. weit mehr an interpretationsrelevanter Information über das Sinngefüge des Textes – speziell die dem Werk zugrundeliegende zentrale Idee, sein Thema – zu implizieren, als der explizite Wortlaut zunächst vermuten läßt. Durch die Wiederholung wird der Leser der verschiedenen mit dem Leitmotiv verknüpften Assoziationen gewahr. Der Autor setzt auf diese Weise einen dynamischen Prozess in Gang, in dessen Verlauf das Leitmotiv seine konkrete, eigentliche Bedeutung übersteigen und aufgrund einer ihm innewohnenden Analogie auf allgemeinere Sinngehalte verweisen kann. Es steht damit nicht nur für sich selbst, sondern auch für etwas anderes.[334]

Die stets wiederkehrenden Klagen darüber, dass eine systematische, didaktisch brauchbare Theorie oder Methodologie des Künstevergleichs bzw. eine

---

329 Vgl. ebd., S. 160 f. Vgl. aber auch Peter te Boekhorst: Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von Aldous Huxley, Virginia Woolf und James Joyce. Frankfurt a.M. u.a. 1987.

330 Vgl. MGG2, Sachteil; Bd. 5, Sp. 1078 ff.

331 Vgl. Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 138.

332 Als Definition soll gelten: „Das literarische Leitmotiv ist eine textuelle Äquivalenz, die sich als Rekurrenz mit identischer oder teilweise identischer sprachlicher Füllung in markanter Weise vom kontextuellen Umfeld abhebt." Boekhorst, Das literarische Leitmotiv, S. 24.

333 Vgl. hierzu allgemein Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 137–143.

334 Boekhorst, Das literarische Leitmotiv, S. 26.

systematische Übersicht über die verschiedenen Typen musikanaloger Strukturen in der Literatur fehle,[335] könnten allerdings darauf hinweisen, dass Beziehungen zwischen den beiden Künsten nur dort zweifelsfrei angenommen werden sollten, wo die Wissenschaft am wenigsten Einsicht hat:[336] in der Psychologie der Wirkung, die durch den inflationären metaphorischen Bezug musikalischer Fachbegriffe auf literarische Verhältnisse bewiesen scheint, und in der Psychologie des Schaffensaktes, bezeugt durch die zahlreichen poetologischen Äußerungen einzelner Autoren, die nachweislich ‚musikalisch' inspiriert sind.

Bei der Analyse von musikliterarischen Texten empfiehlt es sich, einer von Andreas Sichelstiel eingeführten Unterscheidung (vgl. Kap. 2), die allerdings bereits bei Werner Wolf angedeutet ist,[337] zu folgen, nämlich der zwischen *Parallelen*, d.h. „Form und Strukturbildungen", „die in Musik und Literatur gemeinsam und konventionell sind", und *Analogien*, womit „das (mehr oder minder) bewusste Nachahmen einer originär musikalischen Kompositionsform" gemeint ist.[338] Durch das Prinzip der Wiederholung, das für beide Künste aufgrund ihrer auditiven, dynamischen und temporalen Eigenschaften (mehr oder weniger) konstituierend ist,[339] kommt es überhaupt erst zu den in Musik und Sprache/Literatur verwandten Parametern wie Rhythmik, Metrik und Euphonie.[340] Besonders mittels vermehrter Rekurrenzstrukturen, die ja vor allem in der Musik dominierend sind,[341] ist es der Sprache/Literatur also möglich, sich der Schwesterkunst – weniger auf der semantischen als auf der syntaktischen Ebene – immer weiter anzunähern. Wie in der vorliegenden Arbeit an anderer Stelle genauer erläutert (vgl. Kap. 3.5.2), kommt hierbei stets das von Roman

---

335 Vgl. etwa Gier, Musik in der Literatur, S. 81.

336 Vgl. Corbineau-Hoffmann, Einführung, S. 227.

337 Vgl. Werner Wolf: Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: Suzanne M. Lodato/Suzanne Aspden/Walter Bernhart (Hg.): Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam, New York 2002, S. 13–34; bes.: 27ff.

338 Vgl. Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 15.

339 Vgl. Gruhn, Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung, S. 44.

340 „Die Dichtkunst hat viel Verwandtes mit der Musik. Beide begegnen sich in der Rhythmik, der Metrik und dem Euphon. Der Dichtung ist die Sprache zugewiesen, von der die Tonkunst unabhängig ist. Doch einen sie sich im Gesang. Auch gibt es keinen Dichter, der nicht den wortlosen Untergrund der Sprache kennt." Ernst Jünger: Sprache und Körperbau. In: Sämtliche Werke; Bd. 12. Stuttgart 1979, S. 91f.

341 „Im Unterschied zur Sprache, in der Wiederholung und Variation im Prinzip nicht nötig sind, weil die Formen schon gebildet und in einer relativ stabilen morphematisch-grammatischen Struktur abgelegt sind, auf die ein Sprecher im Sprechen jederzeit zurückgreift, sind Wiederholungen in der Musik *Sinn produzierend*." Luckner, Musik – Sprache – Rhythmus, S. 45.

Jakobson so bezeichnete „poetische Gesetz“ zum Tragen. Die besagten Rekurrenzen können sich sowohl sozusagen im Kleinen (lautliche, rhythmische oder syntaktische Wiederholungen) als auch auf weiter Textstrecke bzw. in größerem Maßstab ereignen (Wiederholungen ganzer Phrasen und Motive bzw. ganzer Phrasen- und Motivkomplexe). Wenn hierdurch Form- und Strukturbildungen entstehen, die in Musik und Literatur gemeinsam und konventionell sind, liegen *Parallelen* vor. Entstehen so mehr oder minder bewusste literarische Nachahmungen originär musikalischer Kompositionsformen, sollte man von *Analogien* sprechen.[342]

Spätestens seit dem Erscheinen von Wolfgang Isers Studien zur Wirkungsästhetik hat der Leser – und der Akt, dem dieser seinen Namen verdankt: das Lesen – eine enorme Aufwertung in der Literaturwissenschaft erfahren.[343] Inspiriert durch Roman Ingardens in den zwanziger Jahren entwickelte Theorie von den „Unbestimmtheitsstellen“ in erzählender Prosa,[344] womit jene semantisch uneindeutigen Stellen gemeint sind, die erst im Vollzug der Lektüre durch den Leser konstruiert, d.h. semantisch fixiert werden,[345] hat Iser das theoretische Fundament einer Wissenschaft vom „Akt des Lesens“ in der gleichnamigen Schrift gelegt. Doch anders als Ingarden, für den

> die polyphone Harmonie, zu der die Schichten des Kunstwerks zusammenklingen, eine unumstößliche Realität [verkörpert], die allein deshalb nicht als eine vorgetäuschte begriffen werden kann, weil in ihr der ästhetische Wert sowie dessen Verwirklichung in der richtigen Konkretisation ihren Ursprung haben,[346]

legt Iser weniger Optimismus an den Tag, was den ‚richtigen‘ Leseakt angeht. Er bezweifelt ebenso stark wie gut begründet, dass „Kommunikation nur als

---

342 Zur Imitation musikalischer Großformen und Kompositionstechniken vgl. Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 65 ff.

343 Die Schriftsteller haben das schon immer gewusst. Etwa Ernst Jünger: „An jeder guten Prosa wirkt der Leser von sich aus mit.“ Ernst Jünger: Gärten und Straßen. In: Sämtliche Werke; Bd. 2. Stuttgart 1979, S. 30 (7. 4. 1939). Oder: Jean-Paul Sartre: „So bleibt für den Leser noch alles zu tun, und doch ist alles schon getan; das Werk existiert nur genau auf der Ebene seiner Fähigkeiten“. Zit. nach Volker Meid: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Durchgesehene u. verbesserte Ausgabe. Stuttgart 2001, S. 298. Oder auch Doderer: „den letzten Vollzug besorgt der Leser selbst“ (WdD 171).

344 Vgl. hierzu den §. 38 in Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. 2., verbesserte u. erweiterte Auflage. Tübingen 1960, S. 261–270.

345 Vgl. hierzu auch Schneider, Geschichte der Ästhetik, S. 149–153.

346 Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München [3]1990, S. 269.

eine Einbahnstraße vom Text zum Leser vorstellbar wäre".[347] Vielmehr plädiert er dafür, das Lesen „als Prozeß einer dynamischen Wechselwirkung von Text und Leser" beschreibbar zu machen:

> Denn die Sprachzeichen des Textes bzw. seine Strukturen gewinnen dadurch ihre Finalität, daß sie Akte auszulösen vermögen, in deren Entwicklung eine Übersetzbarkeit des Textes in das Bewußtsein des Lesers erfolgt. Damit ist zugleich gesagt, daß sich diese vom Text ausgelösten Akte einer totalen Steuerbarkeit durch den Text entziehen.[348]

Ohne hier im Einzelnen problematisieren zu können, welche Schwierigkeiten sich laut Iser der „totalen Steuerbarkeit" entgegenstellen,[349] gilt es aus dem Zitierten sogleich die ‚richtigen' Folgerungen für den hier zur Rede stehenden Themenkomplex zu ziehen: Fraglich bleibt, ob und, wenn ja, in welchem Umfang der Leser eines mit musikanalogen Verfahren ‚komponierten' literarischen Werks, selbst wenn dieses hierauf ausdrücklich paratextuelle Hinweise enthält,[350] die quasimusikalischen Intentionen des Autors, sprich: seine ernsten Bemühungen, gewissermaßen ‚literarisch' Musik zu machen, überhaupt wahrnehmen kann. Kürzer gefasst: Ob *analog* konstruierte ‚Musikalität' bei der Lektüre ‚spürbar' wird (innerhalb der Makrostruktur), hängt letztlich vom jeweiligen Leser ab.[351] Gegen *parallel* komponierte ‚Musikalität' allerdings, die ja stets für Lyrisierungen sorgt (innerhalb der Mikrostruktur), dürfte selbst der musikalisch ungebildete Leser nicht ganz unempfindlich bleiben.

347 Ebd., S. 176.

348 Ebd.

349 Ganz im Sinne dieser Arbeit ist der Vergleich, mit dem Iser seine umfangreichen Erklärungen einleitet: „Denn auf der einen Seite ist der Text nur eine Partitur, und auf der anderen Seite sind es die individuell verschiedenen Fähigkeiten der Leser, die das Werk instrumentieren." Ebd., S. 177.

350 Sichelstiel, der verschiedene Betrachtungskriterien für literarische Imitationen musikalischer Kompositionstechniken aufgestellt hat, unterscheidet innerhalb der Kategorie „Referentialität" zwischen (1) expliziter Referenz, ohne dass eine Imitation stattfindet, (2) keiner expliziten Referenz, wobei eine Imitation stattfindet und (3) expliziter Referenz im Text bei stattfindender Imitiation. Vgl. Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 150.

351 Wolfgang Iser meint z.B., „daß die Leserrolle des Textes historisch und individuell unterschiedlich realisiert wird, je nach den lebensweltlichen Dispositionen sowie dem Vorverständnis, das der einzelne Leser in die Lektüre einbringt". Iser, Der Akt des Lesens, S. 65. Einen Einspruch gegen diese Ansicht hat Tzvetan Todorov erhoben: „Es ist gefährlich, das Werk mit seiner Wahrnehmung durch ein Individuum gleichzusetzen, die gute Leseweise ist nicht die des ‚durchschnittlichen Lesers', sondern die bestmögliche Leseweise." Tzvetan Todorov: Die Kategorien der literarischen Erzählung. In: Heinz Blumensath (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln 1972, S. 263–294; S. 267.

3.2 Doderer und die Musik – eine Beziehung „bis zur Verblödung"

„Meine Beziehung zur Musik war in den Jahren der Jugend bis zur Verblödung ausgeartet: aber eben dieser Exzeß führte mich auf den richtigen Weg."[352]
Heimito von Doderer

„Musik ist die wichtigste Quelle der Depressionen. Das ist ja vielen Menschen bewußt."[353]
Wilhelm Stekel

Wie kaum ein Schriftsteller des 20. Jahrhunderts,[354] von Thomas Mann und einigen wenigen anderen einmal abgesehen,[355] war Heimito von Doderer in seinem Schaffen der Musik verhaftet. Es wäre wohl kaum übertrieben zu behaupten, der österreichische Romancier habe sich gewissermaßen die Wiedergeburt der Literatur aus dem Geiste der Musik erhofft. Schon in den Titeln einiger seiner kürzeren Werke kommt diese Affinität zur Schwesterkunst zum Ausdruck. So verfasste er – in den zwanziger Jahren – sechs „Divertimenti" sowie „Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel", ferner – Anfang der fünfziger Jahre (1951) – ein weiteres „neues Divertimento", das legendäre „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho" und – Ende der fünfziger (1959), Anfang der sechziger Jahre (1961) – eine „Sonatine".[356] Auch

352 CI 99, 3. 1. 1952.

353 Wilhelm Stekel: Onanie und Homosexualität. Die homosexuelle Neurose. 2., verbesserte u. vermehrte Auflage. Berlin, Wien 1921, S. 501.

354 Auch Buchholz ist sich sicher: „Es wird wohl kaum ein zweiter Autor zu finden sein, der durch den Zugang zu einer Nachbarkunst so dauerhaft geprägt wurde wie Doderer." Buchholz, Musik im Werk, S. 145.

355 Die Analogisierung von Literaturproduktion und Musikmachen findet sich sowohl bei Doderer als auch bei Mann. Eine intensive Lektürephase beendet Doderer einmal mit folgenden Worten: „Aber jetzt hab ich genug vom Lesen. Ich will mir meine eigene Musik machen." T 373, 9. 9. 1945. Im Vergleich dazu eine ähnliche Äußerung von Thomas Mann: „Ich mache so viel Musik, als man *ohne* Musik füglich machen kann." Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Heinrich Detering. Bd. 21: Briefe 1, 1889–1913. Ausgewählt u. hg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt a.M. 2002, S. 378.

356 Eine Erzählung mit dem Titel „Ouvertüre zu Alessandro Stradella" nach Flotows Oper, die Doderer nach eigener Aussage im „September 17" in der Kriegsgefangenschaft ausgearbeitet hat (vgl. TB 12, 19. 11. 1920), ist verloren gegangen. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 91. Die „Krasnojarsker Variationen", die Doderer angeblich 1920 in Sibirien geschrieben haben will (vgl. T 774, 7. 8. 1950; vgl. auch CII 517, 18. 9. 1966), sind ebenfalls nicht erhalten geblieben. Vgl. hierzu auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 110.

wimmeln seine dichtungsästhetischen Reflexionen und die Reißbrettskizzen seiner voluminösen Wiener Romane „Die Strudlhofstiege“ (1951) und „Die Dämonen“ (1956) von Termini,[357] die aus der Musik entlehnt sind, etwa: „Komposition“, „Satz“, „Dynamik“, „Tempo“, „Vorhalt“, „Kontrapunkt“.[358] Nicht zu vergessen, dass Doderer mit seinem letzten Großprojekt, dem wohl nicht zuletzt als Hommage an Beethovens siebte Symphonie so bezeichneten „Roman No 7“,[359] von dem die beiden ersten Teile „Die Wasserfälle von Slunj“ (1963) und – postum als Fragment – „Der Grenzwald“ (1967) erschienen sind,[360] endlich Ernst machen wollte mit seiner Ende der fünfziger Jahre in dem Essay „Grundlagen und Funktion des Romans“ erhobenen Forderung,[361] wonach die Technik des Romans „ihre epische Schwester in der Musik, nämlich die große Symphonie, einigermaßen einzuholen“ (WdD 163) habe.[362]

Bei einem Autor, der dem Vorbild der Musik Zeit seines Schriftstellerlebens, von den Anfängen in den zwanziger Jahren („Divertimenti“) bis in die letzten Schaffensjahre hinein („Roman No 7“), liebend verbunden blieb, wird nach den Gründen für dieses anhängliche Verhältnis bzw. für diese nahezu kultmäßige Beziehung zu fragen sein: Ein Blick auf die musikalische Ausbildung des Autors ist daher unerlässlich (vgl. Kap. 3.2.1). Auch eine Revue der wichtigsten musikalischen Höreindrücke, die der aus russischer Kriegsgefangenschaft Heimgekehrte bei öffentlichen und privaten Veranstaltungen eifrig sammelte, darf nicht ausbleiben (vgl. Kap. 3.2.2). Die Verehrung des „hl. Ludwig“, wie Doderer Beethoven bezeichnete, verdient eine Spezialuntersuchung (vgl. Kap. 3.2.3). Die Affinität Doderers zu Schopenhauer, „der die Musik als die höchste Kunstgattung, ja, als die tiefste Darstellung des menschlichen Wesens überhaupt erkannte“,[363]

357 Das Faksimile eines jener Konstruktionspläne des „strenge[n] Architekt[en], der seine Bücher tatsächlich auf dem Reißbrett entwirft“, zeigt etwa Paul Kruntorad: Prosa in Österreich seit 1945. In: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. Hg. v. Hilde Spiel. München 1976, S. 129–289; hier: S. 168.

358 Kontrapunkt ist eher selten bei Doderer; daher hier der Hinweis auf die Quelle: vgl. T 524, 1. 11. 1946.

359 Vgl. hierzu Weber, Autorenbuch, S. 10.

360 Zur Arbeit an dem auch als „roman muet“ bezeichneten „Grenzwald“-Projekt, in dem „die stumme Sprache der Wirklichkeit“ herrsche, bemerkt Biograph Fleischer: „Die Beratungskonsilien mit Beethovens Partituren verstehen sich dabei von selbst.“ Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 509 u. S. 510.

361 „Mit diesem Essay findet die jahrzehntelange Beschäftigung mit dem Verhältnis Literatur und Musik ihren theoretischen Höhepunkt.“ Buchholz, Musik im Werk, S. 144.

362 „Roman und Symphonie sind allemal Versuche, die Gesamtheit des Lebens zu bewältigen.“ CI 162, 19. 11. 1952.

363 Christoph Asmuth: Musik als Metaphysik. Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer. In: Christoph Asmuth/Gunter Scholtz/Franz-Bernhard Stammkötter (Hg.):

darf ebenfalls nicht unerörtert bleiben (vgl. Kap. 3.2.4). Dass die Musik deutliche thematische Spuren im Werk Doderers hinterlassen hat,[364] ist nach dem bisher Angedeuteten wohl keine Überraschung mehr (vgl. Kap. 3.2.5). Ein Sonderabschnitt widmet sich hernach Doderers einzigem überliefertem Versuch, Text für Musik zu verfassen, der hier erstveröffentlichten „Symphonischen Phantasie" „Der Abenteurer" (vgl. Kap. 3.2.6). Eine kritische Schau musikphilosophischer Aphorismen, die sich verstreut im belletristischen und diaristischen Werk finden lassen, schließt dieses Kapitel ab (vgl. Kap. 3.2.7).

3.2.1 Musikalische Grundausbildung

Hans Weigel mutmaßt: „Die Musik scheint in seinen frühen Jahren eine wichtige Rolle gespielt zu haben."[365] Tatsächlich sind die Gründe für die starke Präsenz der Musik im Werk Heimito von Doderers in der Biographie des Autors zu suchen. Wie seine fünf Geschwister hatte auch der Letztgeborene Heimito das Spielen eines Musikinstrumentes zu erlernen. Die musikalische Erziehung galt im großbürgerlich-aristokratischen Hause derer von Doderer, in dem Musikpädagogen, Philharmoniker und Komponisten ein und aus gingen,[366] „als Ausdruck der feineren Gebildetheit".[367] Hierzu gehörte auch, dass Heimito schon früh in die elterliche Loge in der Staatsoper mitgenommen wurde (Nr. 12, auf dem ersten Rang).[368] Als Gymnasiast erhielt er dann „seinen sozusagen eigenen Philharmoniker, nämlich Professor Klein, der ihm das Spielen des Cellos beibringen sollte".[369] Über die Ergebnisse dieser musikalischen Frühausbildung gibt es geteilte Meinungen: Während Astri von Stummer-Doderer ihren Bruder als „sehr musikalisch"[370] bezeichnet und den Eltern ein glückliches Händchen im Auswählen erstklassiger Musikschullehrer bescheinigt („sie er-

---

Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie. Frankfurt a.M. 1999, S. 111–125; hier: S. 111.

364 Auf die Analyse ‚musikalischer' Vergleiche und Metaphern, deren Vorkommen im Werk Doderers auffallend häufig ist, wurde verzichtet. Vgl. hierzu etwa die exemplarische Untersuchung der Musikvergleiche in der „Strudlhofstiege" in Buchholz, Musik im Werk, S. 130–131.

365 Hans Weigel: Liebeserklärung an Heimito. In: BEGEGNUNG, S. 11–18; hier: S. 17.

366 Vgl. Engelbert Pfeiffer: Doderers Begegnung mit Musik. In: SAITENSPIEL, S. 25–29; hier: S. 25.

367 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 35.

368 Vgl. Horowitz, Heimito von Doderer, S. 171. Dies ist übrigens auch der Platz, den der Herr Sektionsrat bei seinem Opernbesuch in den „Dämonen" einnimmt: „Erster Rang, links, Nummer 12 …" Vgl. DD 466.

369 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 53.

370 Astri von Stummer-Doderer: Heimito und die Musik. In: SAITENSPIEL, S. 32–33; hier: S. 32.

kannten ihre geniale Brut!“),[371] spricht ihm sein ehemaliger Sekretär und späterer Biograph das Talent zum Musizieren weitgehend ab.[372] In einer späten Erinnerung an die Musikstunden „beim Prof. Klein“ zeigt sich Doderer selbst auch nicht gerade begeistert von seinen musikalischen Leistungen: Von „Offenbarungen meiner Untüchtigkeit“ (CI 514, 3. 4. 1956) spricht er da. Dennoch war der Gymnasiast Teil des Trios, das im April 1913 im Festsaal des Gemeindehauses für den III. Bezirk ein Schubert-Stück zum Besten gab.[373] Seine spätere Behauptung, er sei als Orchestermusiker tätig gewesen,[374] beruft sich allerdings auf die Teilnahme im Lagerorchester während der sibirischen Kriegsgefangenschaft.[375] Glaubt man einem Bericht aus Doderers letztem Roman, dem Fragment gebliebenen, erst postum erschienenen „Grenzwald“ (1967), in dem an das „kleine Orchester des Lagers“ (DG 84) erinnert wird, dann muss das Musikerensemble „ausgezeichnet“ (DG 85) gewesen sein.[376] Welchen Anteil der Cellist Doderer an dieser Leistung gehabt hat, ist umstritten.[377] Wie so viele Legenden, die der Autor selbst zum Ranken gebracht hat, stutzt sein Biograph, der ja als Verfasser „eine[s] der giftigsten Werke der biographischen Literatur“[378] gilt, auch diese zurecht. So haben Fleischers Recherchen ergeben, dass die Orchester in den verschiedenen Lagern, in denen Doderer zwischen 1916 und 1920 interniert war, eine unterschiedliche Qualität besaßen: „In Krasnaja Rjetschka hatte Doderer noch im Orchester Cello gespielt; in Krasnojarsk waren fast ausschließlich Berufsmusiker tätig, so daß er kaum mithalten hätte können.“[379]

Auf welchem Niveau auch immer der Schriftsteller selbst musizierte, fundierte musiktheoretische Kenntnisse (Gattungskunde und Formenlehre) dürfen bei ihm jedenfalls vorausgesetzt werden.[380] Ferner gilt es festzuhalten, dass er

---

371 Ebd.

372 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 54.

373 Vgl. ebd., S. 67.

374 „[I]ch – vorlängst selbst ein Orchestermusikant“ (CII, 9. 9. 1966). Vgl. hierzu auch Pfeiffer, Doderers Begegnung mit Musik, S. 25.

375 Vgl. Horowitz, Heimito von Doderer, S. 143. Vgl. auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 90.

376 Die Fakten: „Das Symphonie-Orchester des Lagers zählte etwa 65 Köpfe, umfaßte alle erforderlichen Instrumentengruppen und bestand zum größten Teil aus Berufsmusikern.“ DG 119.

377 Möglich, dass die Schwester des Dichters Recht hat, wenn sie behauptet: „Heimito erwarb sich durch das Orchesterspielen eine große Kenntnis der Musik-Literatur.“ Stummer-Doderer, Heimito und die Musik, S. 33.

378 Mosebach, Die Kunst des Bogenschießens und der Roman, S. 16.

379 Wolfgang Fleischer: Heimito von Doderer. Das Leben, das Umfeld des Werks in Fotos und Dokumenten. Mit einem Nachwort v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 1995, S. 53.

380 Auch als Kenner musikdidaktisch-methodischer und unterrichtspraktischer Umgangsweisen hat sich Doderer hervorgetan. So in seinem hymnischen Essay auf den Violin-Virtuosen und Musiklehrer Julius Winkler (1855–1938), das „gegenwärtige[] Haupt aller Geiger, die sich zur

trotz des milden Zwangs, den die Eltern hinsichtlich der Musikerziehung ausübten, mit der Zeit wohl tatsächlich eine „immer intensivere Zuneigung für die Musik“[381] entwickelte. Ob dies tatsächlich so weit gegangen ist, wie er in einem späteren Rückblick formulierte, nämlich dass seine „Beziehung zur Musik […] in den Jahren der Jugend bis zur Verblödung ausgeartet“ war (CI 99, 3. 1. 1952), sei dahingestellt. Abzüglich des bei Doderer stets vorhandenen Übertreibungsgehalts ist die Aussage sicherlich ernst zu nehmen.[382] Ebenso jene, die er 1957 in einem Interview tätigte, wonach seine Jugend nicht „amusisch“, sondern „aliterarisch“ gewesen sei.[383] Deshalb dürfte Fleischer zuzustimmen sein: „Jedenfalls kannte er sich mit musikalischen Formen früher und besser aus als in der Literatur.“[384]

3.2.2 Frühe Hörerlebnisse

> „Spielen, Trinken u. dgl. überlassen Sie den Philistern. Wenden Sie lieber Geld und Zeit daran in die Oper und ins Konzert zu gehn.“[385]
> Arthur Schopenhauer

Klaus Heydemann vermutet, dass bei Doderer „die Idee, eigenständige Prosaformen durch Anlehnung an bekannte und bewährte musikalische Gestaltungsweisen zu entwickeln, dem Hörerlebnis der Musik“[386] entsprungen sei. Tatsächlich ist das frühe „Tagebuch 1920–1939“, vor allem während der Vorbereitung auf sowie auch mitten in der Divertimento-Hochphase (bis Mitte 1926), gespickt mit Berichten von musikalischen Hörerlebnissen, die der angehende Schriftsteller bei öffentlichen und privaten Veranstaltungen sammelt (ihretwegen versäumt er bisweilen gar die Kollegien an der Universität).[387]

Wiener Schule […] bekennen“, erstveröffentlicht in „Der Tag“ (Wien) vom 3. Januar 1932; als eigenständige Broschüre 1937 im Musikverlag Doblinger herausgekommen; nachgedruckt in: SAITENSPIEL, S. 9–23; hier: S. 14f.

381 Horowitz, Heimito von Doderer, S. 171.

382 Eine Neigung zur „apodiktisch klingenden Sentenz“ attestiert Bachem Doderer. Vgl. Michael Bachem: Doderers Metaphern des Bösen. In: ERGEBNISSE, S. 7–14; hier: S. 7. Einen „Hang zur Selbststilisierung“ kreidet Schmidt-Dengler ihm an. Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers schriftstellerische Anfänge, S. 100.

383 Vgl. Heimito von Doderer im Gespräch mit Heinz Fischer-Karwin (Dezember 1957). In: DO, CD 1, Titel 1.

384 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 90.

385 Arthur Schopenhauer: Metaphysik des Schönen. In: Sämtliche Werke; Bd. 10. München 1913, S. 173–364; hier: S. 364.

386 Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 348.

387 „Es liegt das zum Teil daran, dass ich an *Samstagnachmittagen* oft durch die (für mich wich-

Die beiden Opern „‚Cavalleria‘ u. ‚Bajazzo‘“ zählen dazu; auch Beethovens „siebente Symphonie“ (die seine Lieblingssymphonie werden und der zu Ehren er die Zählung seiner Werke manipulieren sollte, damit am Ende der „Roman No 7“ stehen konnte), „desgleichen eine von Schubert in Cdur und Variationen für Klavier und Orchester von César Frank, welch letztere von einer ganz vorzüglichen Pianistin, einem Fräulein *Germaine Schnitzer* ausgeführt wurden“ (TB 19, 12. 3. 1921).

Doderer hört die *„Fismoll-sonate“* von Schumann, erneut „vorgetragen von Germaine Schnitzer im Kleinen Musikvereinssaal“, und urteilt: „Das Spiel war hervorragend, die Hitze im Saale bedeutend.“ (TB 23, 14. 3. 1921) In der „Strudlhofstiege“ sollte er der Schumann-Sonate ein literarisches Denkmal setzen (vgl. Kap. 3.2.5).

Er vermeldet das erstmalige Hören von Beethovens „Eroica“, wobei ihn allerdings am meisten beeindruckt zu haben scheint, dass er vom Parkett aus den Mädchen auf den Podiumssitzen „unter die Röcke“ sehen konnte: „es wirkt in dieser Umgebung ganz hinlänglich wenn man auch nur die Unterhosen einer jungen Dame zur Gänze erblickt“ (TB 34, 2. 4. 1921).

Kurz darauf steht im „gr. Konzerthaus-Saal“ die sechste Symphonie von Tschaikowsky auf dem Programm und hinterlässt den „*schönsten* Eindruck“: „das grösste Thema ist *vielleicht garnicht jenes populäre aus dem 2. Teil des I. Satzes*, obwohl es ganz vollendet anspricht – mir scheint am meisten im 2ten Satz los zu sein!“ (TB 35, 17. 4. 1921)

Auch auf einer privaten Musikveranstaltung, wo „Mahler- u. Wolf Lieder (‚Denk‘ es o Seele‘!!!)“ sowie „Händel-Variationen mit Fuge“ vorgetragen werden – „wie gross und streng und schön“! (TB 89, 9./10. 2. 1922) –, letztere gar von seiner damaligen Schwiegermutter in spe, Irma Hasterlik, weiß er sich offenbar zu benehmen.

Doderer ist ferner „mit der Freundin und ihrer Mutter bei einem Kammermusik-Abend im mittleren Concerthaus-Saal“, wo „ein unbeschreiblich schöner Streichquartett-Satz in Cmoll“ von Schubert gegeben wird (TB 101, 20. 11. 1922).

Auf einem Spaziergang durch den Prater nimmt er verschiedene Höreindrücke mit: „Am Constantin-Hügel spielte man aus ‚Lohengrin‘ und unten ein Cellosolo, das ‚Ave‘ von Schubert“; aber seine Stimmung ist nicht danach:

---

tigeren) Kammermusikabende bei Frau *Gertrud von Klasterskj* in Döbling verhindert bin, […] zur Universität zu […] gehen.“ TB 15, Januar 1921.

> traditioneller Genuß muss mir nicht immer Genuss sein, ich hätt' mir für diesmal was anderes verlangt – eine von den rauschenden, klingelnden und taktfesten, reichen alten Ouvertüren, die „Zampa" etwa oder dergleichen … (TB 133, 21. 7. 1923)

Welch bedeutsame Funktion die Musik für seinen seelischen Haushalt hat, beweist ein weiterer Eintrag aus demselben Monat. Sich erneut im Prater herumtreibend, hört er in einem Caféhaus „ein Divertissement aus der ‚Verkauften Braut'" – und rühmt: „wie viel prächtige, ‚musikalischeste Musik' ist da drinnen!" (TB 138, 24. 7. 1923) Entgegen seiner üblichen Veranlagung, die als schwer melancholisch beschrieben werden kann (vgl. Kap. 4.2.1), fühlt er sich durch die Musik „heiter, frei, voll Behagen und Bejahung der Umwelt" (TB 138). Dass er kurz darauf durch den Anblick einer Frau, einer „ganz durchschnittliche[n] Person", in höchste Erregung versetzt wird, dass er mithin seiner „Freiheit" verlustig geht, wie er beklagt (vgl. TB 138), könnte auch dem Musikkonsum geschuldet sein.

Wenn ihm auch Beethovens „Schlacht v. St. Vittario" „höchst widerlich" (TB 148) ist, so erhebt er im August 1923 den Komponisten dennoch, da vorher die zweite Symphonie gegeben wurde, die er als „frühes Genie-Werk" (TB 148) lobt, zu seinem „Held und Mann überhaupt" (TB 149, 13. 8. 1923).

Der Februar 1924 wartet mit zwei weiteren großen Hörereignissen auf: Ein „unbeschreibliches *Beethoven-Quartett,* welches ich schon in Sibirien kennen zu lernen seinerzeit das Glück hatte – (‚Harfen-Q.')" (TB 176), zählt dazu sowie die Matthäus-Passion von Bach, die Doderer als „übergross, voll Gewalt" empfindet (TB 179).

Die Oper „Fredigundis" des österreichischen Komponisten Franz Schmidt hingegen ist ein Reinfall, sorgt sie doch bei seiner Freundin Gusti für eine schmerzliche Enttäuschung: „Sie habe gewartet – sagte sie – auf das Grosse, das da kommen sollte, aber vergebens" (TB 187, 11. 3. 1924). Von Doderer selbst auch kein Wort zur Verteidigung dieser nicht gerade berühmten Oper.

Den Monat darauf hört er die „amerik. Symphonie von Dvorcak" (TB 192, 19. 3. 1924) und schwelgt, ausgelöst durch das Erlebnis dieser Musik, in Erinnerungen an seine Kriegsgefangenschaft. Hier ahnt man bereits jene Highlights an „verbaler Musik" voraus,[388] die etwa das „Divertimento No VI" in den Rang eines literarischen Kunstwerks heben (vgl. Kap. 5.6).

In der großen Oper wohnt er außerdem einer Aufführung des „Siegfried" bei und ist entzückt von der „Tiefe dieser Musik", beklagt allerdings, dass er

388 „Für die literarische Präsentation tatsächlicher oder fiktiver Musik schlug S.P. Scher den Terminus *verbale Musik* (verbal music) vor; dieser gelte für jeden literarischen Text, der ein Stück Musik als sein Thema habe." Schmitt-von Mühlenfels, Literatur und andere Künste, S. 164.

„gegen Theatralica überaus empfindlich“ sei (TB 195, 25. 3. 1924), womit ein weiterer Beweis für den großen Stellenwert der klassischen und romantischen Musik in seiner seelischen und intellektuellen Entwicklung eingeholt wäre:

> Wie *vorweltlich* ist diese Musik. Niemand hat so wie er den *Morgen* ausgedrückt. Welche grosse, wahre *Tragödie.* „Rheingold“ hat nur *Götter* auf der Bühne, es ist der *Ursprung.* Dann geht das Übel in die Breite der Welt: „Götterdämmerung“ hat nur *Menschen.* (TB 196, 31. 3. 1924)

Zeitgenössischen Musikentwicklungen steht der angehende Romancier hingegen komplett verständnislos gegenüber,[389] so den Werken des ersten Zwölftonkomponisten Josef Matthias Hauer (1883–1959):[390]

> Abends hörte ich in der Secession *Musik von Hauer*; dieser ist *produktiv*, gewiss. Aber ist *das* – solche kleine Dingerchen – ist *das* eine Musik, wie unsere Zeit sie hervorbringen soll? Wann kommt der grosse Symphoniker??! (TB 206, 24. 4. 1924)

Die „*Kreutzer Sonate* von L. B.“, deren erstmaliges Hörerlebnis er im Mai 1924 verzeichnet (TB 211, 7. 5. 1924), entlockt ihm keinerlei Werturteil. Einen privaten „Quartettabend“ nennt er „wahrhaft reizend“; gespielt wurden: „‚Quinten-Q.‘ – Beeth. 18/1 – Mozart Gdur“ (TB 223, 17. 6. 1924). Dieser schönen Reihe gesellt sich kurz darauf noch „Es-Dur von Schubert“ bei, ein Quartett, das Doderer „das *erstemal seit Krasnaja*“ (TB 224, 23. 6. 1924) wieder zu hören bekommt.

Anfang Dezember treten schließlich noch „2 Symph. v. hl. Ludwig“ (TB 257) zu den erwähnenswerten musikalischen Genüssen des Jahres 1924 hinzu: zum einen „die VIII. vom hl. Ludwig“ (TB 257), zum anderen „die V. des hl. Ludwig“ (TB 257). Über die achte Symphonie seines großen Vorbilds urteilt er: „Nicht jedes Werk eines Helden muss ein Heldenwerk sein. Dieses ist ein Kunstwerk.“ (TB 257) Aber nicht nur scharfe Kritik muss sein „Held

---

389 Löffler hat auf den großen Widerspruch hingewiesen, der darin besteht, dass Doderer einerseits die zeitgenössische Malerei und Musik ignoriert (auf diesen Gebieten endet sein Kunstverständnis mit dem 19. Jahrhundert), dass er aber andererseits die moderne Literatur akzeptiert und selbst auch sprachlich modern schreibt: „Doderer selbst ist durchaus kein Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, sondern deutlich (und explizit) einer des 20.!“ Henner Löffler: Doderer-ABC. Ein Lexikon für Heimitisten. München 2000, S. 258.

390 Wie Fleischer berichtet, machte Doderer für das „Elend der modernen Musik“ besonders J. M. Hauer verantwortlich, „den er nur als ‚alten Chinesen, einen zutiefst widerlichen Kerl‘ erinnerte“. Wolfgang Fleischer: Musikalische Erinnerungen an Doderer. In: SAITENSPIEL, S. 36–38; hier: S. 37.

und Mann“ ertragen; auch die größten Despektierlichkeiten erlaubt Doderer sich im Zusammenhang mit Beethoven: Wohl durch die Musik seines Helden in erhöhte erotische Bereitschaft versetzt, sinniert der angehende Dichter während einer klanglichen Erholungspause, die zwischen der Aufführung von achter und fünfter Symphonie gegeben wird, über die weiblichen Gäste in der „kleinen *Kaffeeschenke*“:

> *viele hübsche Frauen*, ein Teil davon Prostituierte, durchaus appetittliche [sic] und honette Personen: kaum einzusehen, warum der Alleinlebende nicht bestimmte Fragen mit deren Hilfe zum Schweigen bringen soll, anstatt *Liebeserleben* durchaus dabei haben zu wollen (TB 258).

Die Musik inspiriert ihn aber nicht nur in vielerlei Hinsicht. Sie hilft ihm auch über schlechte Stimmungslagen hinweg. Durch die Kritik an seiner literarischen Arbeit an „einer sehr tiefen inneren *Depression*“ leidend, die „zu einem geradezu verzweifelten Ausbruch innerster Nervosität sich verschärfte“, lauscht er dem „böhmische[n] Streichquartett“, „welches (Schubert) über alles Lob gut spielte“; Ergebnis: „und ich fühlte mich besser“ (TB 258, Dezember 1924).

Während seines Assisi-Aufenthaltes im September 1925 wird Doderer Zeuge eines Festes, bei dem zu seiner großen Verwunderung „die ‚Ungarischen Tänze‘ von Johannes Brahms“ („noch dazu ohne Streicher“) gegeben werden: „Man spielte übrigens gut.“ (TB 288) Danach kommt Verdis „Aida“ dran: „ein Pot-pourri, und hier liess man merkwürdigerweise den Triumphmarsch weg, der doch für Bläser ein schönes ‚Solo‘ bildet“ (TB 288). Was Doderer zu diesem Zeitpunkt kaum ahnen kann, ist die große Bedeutung, die besagtes Musikstück, besonders aber der weggelassene Teil, für sein literarisches Schaffen haben wird; so erklingt „Verdis demütig-starker Bläsersatz“ in den „Posaunen von Jericho“ an zentraler, den Irrsinn in reinster Form verkörpernder Stelle, und ebenso sind „die tragenden Töne der Bläser“, die „ein großes Potpurri aus ‚Aida‘ […], samt Triumphmarsch“ geben, in den „Wasserfällen von Slunj“ zu vernehmen, an kaum weniger entscheidender Stelle (vgl. Kap. 3.2.5).

Zurück zum Verfasser der frühen „Divertimenti“: Beim Hören des Verdi-Requiems packt ihn ein leises Grauen: „da fühl’ ich’s wieder dahinter wie einen Sternhimmel; wir leben doch ständig vorm Geheimnis, grauenerregende Vorstellung.“ (TB 305, 15. 12. 1925)

Schon kurz darauf erfährt er neuerlich die gemütsbeschwichtigende Wirkung der Musik: „Heute hörte ich *‚Fidelio‘* (mit Lucy). [/] Dies riss mich glücklich aus einem *bösen Zustand*, in welchen ich *nach der Beendigung von Div. II* (welches gelungen ist) verfiel“ (TB 305, 23. 12. 1925).

Ein weiterer Eintrag widmet sich „Fidelio". Doderer kritisiert zunächst erneut seinen Vorzugs-„Helden": „Hier ist es, dass mein Held eben einfach *zu viel* hat für eine ‚Oper', die er darum fast zersprengt und zu einer Symphonie macht." Und dennoch: „das ist die grösste und schönste Oper, die ich jemals gehört habe" (TB 327, Februar 1926). Ein kleines literarisches Denkmal hat Doderer dieser Oper in „Divertimento No III" gesetzt (vgl. Kap. 5.3).

Der Autor macht ferner Bekanntschaft mit der „*VI. des* hl. L. (Di. 26/I.)", gegen welche er „ein offenbar *blödsinniges Vorurteil*" (TB 308, 10. 2. 1926) hegte. Dass er sein Ressentiment gegen die „Pastorale" schon bald ein für alle mal ablegen wird, beweist nichts so sehr wie die Werkgenese von „Divertimento No VI" (vgl. Kap. 5.6).

Auch hört (und sieht) er Igor Strawinskys „‚Geschichte vom Soldaten' (Ramuz)", was ihn nicht wenig aufregt – und zu einem rigorosen Formexperiment im dritten ‚Satz' von „Divertimento No III" inspiriert (vgl. Kap. 5.3):

> denn […] während die „atonalen" Tondichter, welche ich bis jetzt kennen lernte, mir immer nur Anforderungen an meinen *Kopf* zu stellen schienen (er war diesen Anforderungen nicht gewachsen!) – so griff dieser hier mir geradewegs an's Herz: barbarisch und rührend ist diese Musik; es ist nämlich *wahrhaft Musik* (TB 334, Februar 1926).

So weit die Dokumentation der musikalischen Hörerlebnisse, die das frühe „Tagebuch 1920–1939" bis zu diesem Zeitpunkt gewissenhaft verzeichnet. Das Ende der Divertimento-Hochphase (Mitte 1926) ist auch verbunden mit einem Bruch in den Gepflogenheiten der tagweisen Aufzeichnungen. Das rein Biographische (inklusive Erwähnung musikalischer Hörerlebnisse) beginnt sich aus dem Tagebuch zurückzuziehen. Auch schränkte Doderer in späteren Jahren den Musikkonsum stark ein, äußerte sich überdies kaum noch musikkritisch,[391] sondern nur mehr, selten genug, musikphilosophisch (vgl. Kap. 3.2.6). Die Annahme eines ‚musikalischen' Urgrunds, in dem nicht nur die „Divertimenti" überhaupt erst gedeihen konnten, sondern in dem letztendlich das gesamte literarische Schaffen Doderers wurzelt, dürfte zweifellos gerechtfertigt sein.[392]

---

391 Wenn im Tagebuch fortan von Musik die Rede ist, was nicht sehr häufig geschieht, dann gebärdet sich die Sprache zunehmend wie das, was die komparatistische Forschung als „verbal music" bezeichnet. Vgl. etwa die kunstprosaischen Assoziationen zu Beethovens „Violinkonzert" in: TB 399f., 29. 10. 1931.

392 Buchholz kann dem zustimmen: „In diesen Jahren [den zwanziger Jahren, M.B] liegt das Fundament für die lebenslange Bindung an die Musik. Die Symbiose zwischen dem Lebenswunsch

3.2.3 „Held und Mann überhaupt“ – Beethoven als Vorbild

> „Er bleibt mir der Held und Mann überhaupt und ich lieb’ ihn aus meinem Dreck heraus auf meine Art und so gut ich’s halt kann.“[393]
> Heimito von Doderer

Bei der übermächtigen Bedeutung, die die Musik für Doderer hatte, ist es nur konsequent, dass der Autor keinen Schriftsteller, auch keinen Philosophen als sein größtes Vorbild verehrte, nicht „Fedor Michailowitsch de[n] Grossen“ (TB 288, September 1925) bzw. den „heilige[n] Fjodor Michailowitsch“ (T 64, 1940/44), wie er Dostojewski titulierte, nicht den „glorreiche[n] Weininger“ (DD 659 + DD 1229), als welchen er den jung verstorbenen Philosophen Otto Weininger in den „Dämonen“ würdigte, nicht den „Doktor Schopenhauer“ (TB 906, 23. 12. 1936) bzw. „Doctor Schopenhauer“ (T 473, 19. 6. 1946), dessen Werk er streckenweise auswendig lernte (vgl. Kap. 3.2.4), auch nicht den „verehrten Meister“ Albert Paris Gütersloh,[394] den zuletzt nicht immer freiwilligen Mentor des Autors, über dessen Werk sein selbst ernannter Schüler 1930 den halb esoterischen Großessay „Der Fall Gütersloh“ veröffentlichte.

Nein, der „Held und Mann überhaupt“ war und blieb ihm stets – Beethoven. In seiner maßlosen Verehrung für den Komponisten ähnelt Doderer übrigens seinem prominenten Vorfahren Nikolaus Lenau,[395] dem einzigen Familienmitglied, auf das er sich was zugute hielt.[396] Denn genau wie der romantische Dichter, der bekannte, dass er „nebst dem Meer, den Alpen und seiner gro-

---

des Schriftstellerberufs und der musikalisch-kulturell geprägten Lebenswirklichkeit läßt das Divertimento-Experiment, welches das gesamte Jahrzehnt umfaßt, fast als notwendig erscheinen.“ Buchholz, Musik im Werk, S. 34.

393 TB 149, 7. 8. 1923.

394 „Verehrter Meister“, dies die – jedenfalls bis 1940 – stehende Anredeformel, mit der sich Doderer in seinen Briefen an Gütersloh wandte. Vgl. BW 78, 89, 94, 95, 95, 100, 104, 105, 108, 111, 113, 116, 117, 119, 121, 124, 125, 127, 128, 134, 143, 145, 145, 147.

395 „Heimitos Großmutter väterlicherseits war die Nichte des Nikolaus Niembsch Edler von Strehlenau, des romantischen Dichters Nikolaus Lenau, wie er sich später nannte.“ Horowitz, Heimito von Doderer, S. 132. Zu „Doderers geheimnisvolle[r] Beziehung zu Nikolaus Lenau“ vgl. auch Pfeiffer, Heimito von Doderers Alsergrund-Erlebnis, S. 48–52; hier: S. 48.

396 Bis ins hohe Alter hinein zeigte sich Doderer immer wieder empört darüber, „wie widerwärtig diese Familie ist oder war, aus welcher ich stamme“ (CI 173, 21. 12. 1952). Ein Verdikt, von dem einzig der Dichtervorfahre Lenau ausgenommen blieb. Er konnte zu marketingstrategischen Maßnahmen gewinnbringend ins literarische Feld geführt werden; siehe etwa den großen „Spiegel“-Artikel anlässlich des Erscheinens der „Dämonen“, in dem Doderer „das Erbe Lenaus“ für seinen Hang zur Schwermut (!) verantwortlich machte. Vgl. [Anonymus], Der Spätzünder, S. 57.

ßen Liebe zu Sophie Löwenthal von Beethoven das meiste gelernt“ habe,[397] so gestand auch Doderer (in einer von Wolf Jobst Siedler durchgeführten Rundfrage nach den wichtigsten Leseeindrücken und Einflüssen von Werken der Weltliteratur),[398] dass auf ihn „Werk und moralische Person Ludwig van Beethovens eine ungleich gewaltigere Wirkung hatten als irgendein literarisches Phänomen“ (WdD 193).

Im Nachhinein betrachtet, scheint es fast so, als hätte Doderer sich, ehe er in die ‚divertimentale‘ Hochphase eintreten konnte, zunächst des Beistands eines ‚musikalischen‘ Schutzheiligen bzw. „Schutz-Heros“ (DD 831), wie es in den „Dämonen“ mit Bezug auf eine marmorne Beethoven-Statue heißt, versichern müssen. Eines solchen bedurfte er wohl nicht nur im Hinblick auf die „formale Mission“, als welche er das Divertimento-Projekt in einem frühen Rückblick bezeichnete (vgl. Kap. 3.4.1). Gequält von den materiellen und inneren Fragen seiner Existenz (vgl. Kap. 4.2.1), vor allem angewidert von dem ständigen „Herumrühren im eigenen Dreck“ (TB 10, 18. 11. 1920), dürfte er sich von Beethoven, „der in seinem Medium ausdrückte, was er zu sagen hatte, als Kompromißloser, Geprüfter, Einsamer“,[399] auch seelischen Beistand erhofft haben.[400] Im August 1923 fällte er daher den Beschluss:

> Ich will mir seine Totenmaske kaufen und sie haben und immer sehen können. Er bleibt mir der Held und Mann überhaupt und ich lieb’ ihn aus meinem Dreck heraus auf meine Art und so gut ich’s halt kann. (TB 149, 13. 8. 1923)

Um den Komponisten betrieb Doderer fortan einen regelrechten Kult. Nicht nur, dass ein Bild der Totenmaske Beethovens immer auf seinem Schreibtisch gestanden haben soll – „und eine kleine Vase mit Blumen davor“, wie die Schwester des Dichters überliefert –,[401] auf eben diese Maske, das Antlitz des toten Komponisten,[402] dichtete er auch einen „Votivspruch“:

397 Vgl. György Gábry: Lenau und die Musik. In: Lenau Almanach 1965/66, S. 94–97; hier: S. 94.
398 Vgl. die „Anmerkungen“ in: WdD 309.
399 Pfeiffer, Doderers Begegnung mit Musik, S. 26.
400 Pfeiffers Fazit: „So wurde ihm in seiner Selbstunsicherheit der Komponist zum Helden.“ Ebd.
401 Zit. nach: Saitenspiel, S. 31.
402 Was Doderer offenbar nicht wusste: „Die Totenmaske ist wertlos, da Dannhauser sie erst abnehmen konnte, nachdem bereits die Schläfenknochen herausgesägt, Gesichtszüge und Schädelform also entstellt waren.“ Paul Bekker: Beethoven. Berlin ^{2}1912, S. 53.

Votivspruch vor der Gesichtsmaske Beethovens

Lieber Held, ich bringe Dir Blumen hin.
Deinem verschlossenen Antlitz Grüße vom kindischen Leben.
Besseres könnte ich Dir an Ehren nicht geben.
Nimm es in Güte auf vom Liebenden, der ich bin.

Gott, Du warst dieser kämpfenden Seele gnädig.
Mach auch uns aller Niedrigkeit ledig. (WD 48)[403]

Eine überlieferte Vorfassung des Gedichts datiert auf den 18. August 1923, wurde also nur wenige Tage nach dem Bekenntnis zum „Held und Mann überhaupt" geschrieben. Es trägt abweichend die Überschrift „Votivspruch vor der *Totenmaske* Beethovens". Auch entbietet es „Grüße vom *farbigen* Leben". Ferner ist der Heldenverehrung ein gebetsmäßiges „Amen" angehängt.[404]

Noch weitaus emphatischer hat Doderer seiner Verehrung für den „hl. Ludwig" (TB 257, Dezember 1924) in einem gebetsartigen Gedicht Ausdruck verliehen, das im fünften Skizzenbuch überliefert ist und hier erstmals wiedergegeben wird:

Die jungen Künstler vor der Totenmaske Beethovens

Held und Jüngling, dessen Kraft nicht brach,
selbst mit dem toten Antlitz ein Stürmer noch,
versammelt unter diesen Brauen
liegt unsere Qual, unsere Freude gebändigt.

Leuchte den Schwachen. Ruf' auch das tapfere Herz
aus der Höhle der Furcht, und führe uns, Vater,
auf dem erschwerteren Weg. Noch *brennend*
sterben ist unser, *nicht* die gedämpfte,
nein! nicht die friedliche Fackel.

Sept. 26[405]

403 Als Entstehungsdatum für den „Votivspruch" ist hier 1926 angegeben. Vgl. WD 99.
404 Eine Originalhandschrift des Gedichts ist faksimiliert in: SAITENSPIEL, S. 31. Eine andere gut lesbare Handschrift findet sich in: Studien III. Heft (ab 1921, Mai). Ser. n. 14.176 der ÖNB, fol. 13v.
405 Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 82v.

Die Anklänge an das Vaterunser sind hörbar. Schon rein äußerlich dürfte die Anzahl der Verse, identisch mit derjenigen des heiligsten aller Gebete, kein Zufall sein. Wie das Gebet des Herrn, das Jesus Christus laut den Berichten der Bibel seine Jünger gelehrt hat, bittet Doderers Gedicht, das somit als das Gebet der jungen Künstler interpretiert werden kann, um den Beistand eines „Vaters“, der da heißt – Beethoven. Dieser, selbst tot noch von titanischem Zuschnitt, soll den Schwachen leuchten, die Tapferen führen und insgesamt zu einem Leben ermutigen, das keinesfalls einfach wird (allein schon deshalb nicht, weil man ja vorhat, als freischaffender Künstler in der Welt zu bestehen bzw. weil man ein ähnlich heroisch durchlittenes Künstlerdasein zu führen gedenkt wie der zum Mythos stilisierte Komponist).[406] Und wie jede Jugend, zumal eine aus expressionistischem Geist geborene, strebt selbstverständlich auch die Dodererschе nach dem intensiven, dem ‚eigentlichen‘ Leben.

Doderer liebte es offenbar, durch die Beethovensche Musik heroisch „aufgetümmelt“[407] zu werden.[408] Daher kann es kaum verwundern, dass das seit dem 1. April 1933 eingeschriebene Mitglied der NSDAP, in Erregung versetzt durch „ein Werk von solcher Kraft und Allgemeinheit“ (TB 598, 8. 5. 1933), womit Beethovens 5. Symphonie gemeint ist, den neuen Machthabern im Mai 1933 die Musik des „hl. Ludwig“ zur musikalischen Untermalung festlicher Inszenierungen empfahl: „Eigentlich sollte diese gewaltige Stimme in Hinkunft bei keinem Festakt des Reiches fehlen.“ Aber auch ohne, dass es seines sachverständigen Rats bedurft hätte, dem Fleischer als Motivation gar einen gewissen „Hang zur Gewalttätigkeit“ unterstellt, der hier eine „Ersatzbefriedigung in den Taten“ anderer gefunden haben könnte,[409] avancierten die Fünfte und die Dritte Beethovens unter den Nationalsozialisten zu den meistgespielten Symphonien überhaupt.[410] Vor allem das Finale der „Eroica“ wurde von den Nazis „als rasselnde Beglaubigung einer ‚Volksgemeinschaft‘“ eingesetzt.[411]

---

406 Zu den vielfältigen Formen der Mythisierung Beethovens vgl. Rainer Cadenbach: Mythos Beethoven. Ausstellungskatalog. Laaber 1986.

407 Original Doderer-Wortschöpfung, massiv gebraucht in den „Merowingern“. Vgl. DM 40, 73, 73, 76, 81, 160, 160, 206, 288, 288, 318.

408 „Seit ich die 5te hörte, weiss ich, dass dieses ‚heroische‘ Moment nicht abgelehnt werden *darf* – dass wir nicht betteln und bitten sollen wie Betschwestern, sondern kämpfen.“ TB 589, 5. 5. 1933.

409 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 233.

410 Zur ideologischen Vereinnahmung Beethovens vgl. Benjamin G. Cohrs: Beethovens Eroica entschlüsselt? Eine Bestandsaufnahme zum 200. Geburtstag. In: www.klassik-heute.de (7. 12. 2004).

411 Wolfram Goertz: Nie, nie, nie sind alle Menschen Brüder. Dieter Hildebrandts beeindruckendes Buch über Beethovens Neunte [Rez. zu Dieter Hildebrandt: Die Neunte. Schiller,

Dass sein Held „als ethisch vorbildlicher Geist-Kämpfer und die Kriegsmoral stärkender Nationalheld“[412] schändlich missbraucht wurde, konnte Doderer, der seinen eigenen „barbarische[n] Irrtum“ schließlich im Mai 1946 eingestand (vgl. T 443, 5. 5. 1946), in seiner Leidenschaft für den Komponisten allerdings nicht beirren. Wie bereits angedeutet (vgl. Kap. 3.2), orientierte sich Doderer noch bei der Komposition seines letzten großen Werks an Beethoven. Wohl in erster Linie aus Verehrung für Beethovens Siebte nannte er das Großprojekt „Roman No 7“.[413] Wäre er denn abgeschlossen worden, hätte sich dieser „Roman No 7“, in Analogie zur Symphonie, speziell in Analogie zur Beethovenschen symphonischen Technik,[414] aus vier inhaltlich selbstständigen Roman-‚Sätzen‘ zusammensetzen sollen.[415] Wie er die poetologische Ausrichtung seiner Literatur auf die Musik im Einzelnen durchgeführt wissen wollte, hat die Forschung vor einige Rätsel gestellt,[416] zumal auch der diesem Problem gewidmete Essay „Grundlagen und Funktion des Romans“ nur wenig Licht ins literartechnische Dunkel bringt (vgl. Kap. 2). Doderer selbst beurteilte die Möglichkeiten der Analogiebildung zwischen Symphonie und Roman schon bald auch eher skeptisch:

> Als Doderer (im Oktober 61) über das Projekt von Roman No. 7 berichtete, wies er auf ein Exemplar der Partitur von Beethovens „Siebenter“, das unmittelbar hinter seinem kleinen Schreibtisch stand, und erklärte, fast täglich darin zu lesen; zu seiner Theorie, daß der Roman den Vorsprung der Symphonie aufholen müsse, fügte er dann melancholisch hinzu: „Die Tragik ist jedoch die, daß die Symphonie mittlerweile schon gestorben ist; und daß ich kein Beethoven bin!“[417]

Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs. München 2005]. In: Die Zeit vom 17. März 2005.

412 Cohrs, Beethovens Eroica entschlüsselt?

413 Weitere Gründe für die Umbenennung des ursprünglich als „Roman No 10“ geplanten Großprojekts in „Roman No 7“ sind erwogen worden. So könnte dahinter auch Doderers abergläubische Wertschätzung der Siebenzahl stehen. Ebenfalls möglich ist, dass er mit dem Titel den sozusagen guten kompositorischen Geist des „Divertimento No VII“ beschwören wollte, das er für sein bestes Werk hielt. Vgl. Weber, Autorenbuch, S. 151 f.

414 Hans Weigel erinnert sich: „Er hatte, wie alles größere Erzählende, seinen Zyklus ‚Roman No 7‘ genau vorgeplant. Er konnte schon, als er beim ersten Band hielt, vom vierten Band erzählen. Und er hatte vor, dieses Opus 7 genau nach dem Formprinzip der Siebenten von Beethoven, die er besonders liebte, zu gestalten.“ Weigel, Liebeserklärung an Heimito, S. 17.

415 Vgl. Weber, Autorenbuch, S. 104.

416 Vgl. etwa Wolff, Wiedereroberte Außenwelt, S. 23–26.

417 Wolfgang Fleischer: Von Doderer zu Pelimbert. In: Erinnerungen, S. 48–61; hier: S. 55.

Daneben existieren kleinere erzählerische Werke, die sich der Verehrung für Beethoven verdanken: Erstmals am Todestag Beethovens, am 26. März 1931, in „Der Tag“ erschienen, schildert die vermutlich im selben Jahr entstandene Erzählung „Ein Schneegewitter“ vor allem, in eindrucksvollen, sprachmächtigen Bildern, die heroische, vielleicht sogar „biblische Assoziationen (Kreuzigung)“[418] weckende Wetterlage, die das Sterben Beethovens am 26. März 1827 begleitet haben soll.[419] Zunächst beschreibt der Text lediglich die Wirkung, die das ungewöhnliche Wetterereignis auf eine Festgesellschaft ausübt. Erst zum Schluss der Geschichte verbreitet sich unter den Gästen die Kunde vom Tod des Komponisten. Hieraus allerdings auf die Thematisierung eines Künstler-Bürger-Gegensatzes zu schließen, wie Buchholz das tut,[420] geschieht meines Erachtens allzu reflexartig.

Hat er ihn in der Jugend als eine Art privaten Schutzheiligen auf dem Weg ins freie Schriftstellerleben angesehen, kann Doderer seiner Verehrung des Komponisten in späteren Jahren auch grotesk-humorige Aspekte abringen. Da er wohl selbst zu solchen neigte, hat der Autor stets ein großes bis begeistertes Verständnis für die überlieferten „‚merowingischen‘ Wutausbrüche des Musikers“ gezeigt.[421] Die 1961 entstandene Erzählung „Trethofen“, diese „sozusagen schwermütige Version einer Wut- und Prügelgeschichte“,[422] in der ein beruflich Reisender in einem Dorf gleichen Namens von den eigentümlichen Bräuchen der Einheimischen zunächst erschreckt, zuletzt selbst zu gewalttätigen Übergriffen auf die Mitmenschen angesteckt wird, könnte als Hommage an den Choleriker im Komponisten angesehen werden. (Falls der Leser dies noch nicht von allein bemerkt haben sollte, erlaube ich mir, ihn auf den phonetischen Gleichklang von „Beethoven“ und „Trethofen“ hinzuweisen.)[423]

---

418 Buchholz, Musik im Werk, S. 108.

419 In „Das Schneegewitter“ verarbeitet Doderer die Berichte zweier Zeitgenossen Beethovens, Ferdinand Hillers und Anselm Hüttenbrenners, über den Abend des 26. März 1872. In beider Berichten ist von dem seltenen Naturereignis die Rede, das das Sterben Beethovens begleitet haben soll. Vgl. Friedrich Kerst (Hg.): Die Erinnerungen an Beethoven. Band 1. Stuttgart 1913, S. 231 u. S. 232. Vgl. hierzu auch Horowitz, Heimito von Doderer, S. 171 f. Vgl. auch Buchholz, Musik im Werk, S. 108 f.

420 „Die Gesellschaft feiert, der Künstler stirbt; er ist auch im Tod noch Außenseiter.“ Buchholz, Musik im Werk, S. 108.

421 Horowitz, Heimito von Doderer, S. 171. Vgl. auch Fleischer, Musikalische Erinnerungen an Doderer, S. 37. Vgl. ferner Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 145.

422 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 487.

423 Es ist übrigens einmal mehr das Verdienst von Georg Schmid, auf diesen Zusammenhang hingewiesen zu haben. In der Erzählung „Trethofen“ sieht dieser Innovator der Doderer-Forschung gar ein bedeutsames „*Scharnier* zwischen Schwermut und Wut“: „und in der Tat könnte

Zuletzt noch dies: Zwar heißt es im ersten Gebot: „Du sollst keine anderen Götter neben mir haben“ (2. Mose 20, 3). Doderer macht hier allerdings eine Ausnahme, die für die vorliegende Arbeit bedeutsam ist. So schreibt der Dichter in einem Brief an seinen Sekretär und späteren Biographen Wolfgang Fleischer einmal: „Schubert ist der einzige Symphoniker, der sich neben L. v. B. stellen kann.“[424] An anderer Stelle berichtet der Adressat jenes Briefes davon, wen Doderer als den größten Österreicher überhaupt pries – Schubert.[425] Das immerhin sollte mein Vorgehen rechtfertigen, jenem angeblichen Schubert-Zitat, das Doderer in den „Dämonen“ wiedergibt,[426] demnach es „keine lustige Musik“ (DD 550) gäbe,[427] eine zentrale Position im argumentativen Gang meiner Arbeit einzuräumen (vgl. Kap. 7).

3.2.4 „Diction und […] Haltung“ – der Einfluss Schopenhauers

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass Doderers an der Musik orientierte Poetologie durch Schopenhauers Metaphysik der Musik beeinflusst worden ist.[428] Die Bekanntschaft mit der Philosophie Schopenhauers fällt in den Beginn der Divertimento-Hochphase (ab Mitte 1924).[429] Doderer rühmt Schopenhauer da als einen „Autor“, dessen „Diction und ganze Haltung“ ihn „mit einem Schlag

eine bestimmte dekonstruktivistische Analyseweise etwa mit einem ‚fiktiven‘ Wort wie Schwer-w-ut operieren“. Schmid, Das Schreiben als Antidepressivum, S. 6.

424 Brief an Wolfgang Fleischer (17. 2. 1964). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien.

425 Stets seien es die Legenden über die großen Männer gewesen, die Doderer am meisten gefallen hätten, „wie etwa jene, daß Schubert infolge des täglichen Genusses von zwölf Krügel Bier an Herzbeutelwassersucht gestorben sei; wobei ihn von dieser Version ganz unüberhörbar der Klang des Wortes ‚Herzbeutelwassersucht‘ überzeugte“. Fleischer, Musikalische Erinnerungen an Doderer, S. 37.

426 Auch in der „Strudlhofstiege“ nutzt er einmal die Gelegenheit, um gewissermaßen als Stadtführer auf den Wiener Stadtteil Liechtenthal als „die engere Heimat Franz Schuberts“ (DS 130) hinzuweisen.

427 „Kennen Sie eine lustige Musik?“ Diese Frage gab Schubert nach dem Bericht Bauernfelds dem Komponisten Josef Dessauer zur Antwort, als dieser ihn auf den Ernst seiner Lieder ansprach. Vgl. Otto Erich Deutsch (Hg.): Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Wiesbaden 1983, S. 276.

428 „Es darf […] angenommen werden, daß sich Doderer auch mit Schopenhauers Musiktheorie befaßt hat, die ihn in seinem Musikstreben ebenfalls bestätigt haben muß.“ Buchholz, Musik im Werk, S. 41.

429 In einer Lektüreliste vom August 1924 sind folgende Werke Schopenhauers aufgeführt: „Satz v. Grund“ [= „Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“] , „Wille u. Vorstellg.“ [= „Die Welt als Wille und Vorstellung“] und „Preisschrift“ [= „Preisschrift über die Freiheit des Willens“]. TB 239, August 1924.

für immer (glaube ich)“ erobert habe (TB 250, September 1924). In einem Brief an Dietrich Weber bekennt er rückblickend:

> Besonders sein Traktat (Preisschrift: „Über die Freiheit des Willens“) steht mir sehr nahe. Auch habe ich Schopenhauer’sche Texte seinerzeit in größerem Umfange, so z.B. die ganze Vorrede zu seiner Doktor-Arbeit (Satz vom Grunde), auswendig gelernt, und zwar sowohl um mein Gedächtnis zu schulen als um mich rednerisch zu trainieren.[430]

In Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (1819; zweite, vermehrte Auflage 1844; dritte, verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage 1859), worin auch eine „Metaphysik des Schönen“ abgehandelt wird,[431] nimmt die Musik – in romantischer Tradition –[432] eine alle die anderen Künste weit überragende Sonderstellung ein:

> Sie steht ganz abgesondert von allen andern. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft.[433]

Zwar erkennt Schopenhauer mit Leibniz an, dass die Musik „eine unbewußte Übung in der Arithmetik“ sei, „bei der der Geist nicht weiß, daß er zählt“.[434] Wäre sie allerdings nur das, müsste „die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich seyn, die wir beim richtigen Aufgehen eines Rechnungsexempels empfinden“.[435] Keineswegs könnte sie dann diese Freude hervorrufen, „mit der wir das tiefste Innere unseres Wesens zur Sprache gebracht sehen“.[436] Indem

---

430 Brief an Dietrich Weber (7. 10. 1960). Zit. nach Weber, Studien, S. 267.

431 Dies ist der Titel, unter dem Schopenhauer nahezu gleichlautende Gedanken in seinen „Philosophischen Vorlesungen“ versammelt hat.

432 Zur Verwurzelung von Schopenhauers Kunst-Metaphysik in der Tradition romantischer Musikauffassung vgl. Raymund Weyers: Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik. Regensburg 1976, S. 20–33.

433 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Werke in fünf Bänden; Bd. I. Zürich 1988, S. 339.

434 Zit. nach: Beibuch zur Schopenhauer-Ausgabe. Einleitung zu Schopenhauers Werken nach den Ausgaben letzter Hand v. Ludger Lütkehaus. Übersetzung u. Nachweis der Zitate, Schopenhauer-Chronik, Sach- und Namenregister v. Michel Bodmer. Zürich 1988, S. 47.

435 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 339.

436 Ebd.

Schopenhauer die ästhetische Wirkung der Musik zum Maßstab nimmt, sieht er sich gezwungen, seiner Lieblingskunst „eine viel ernstere und tiefere, sich auf das innerste Wesen der Welt und unseres Selbst beziehende Bedeutung“[437] zuzuerkennen. Sie (d.h. „die Zahlenverhältnisse, in die sie sich auflösen läßt“)[438] sei nicht das „Bezeichnete“, sondern selbst das „Zeichen“.[439]

Wie die anderen Künste, in denen sich die verschiedenen Objektivationsstufen des Willens manifestieren, „anfangend von der schönen Baukunst, deren Zweck als solcher die Verdeutlichung der Objektivation auf der niedrigsten Stufe seiner Sichtbarkeit ist“, die Betrachtung beschließend mit dem Trauerspiel, „welches, auf der höchsten Stufe der Objektivation des Willens, eben jenen seinen Zwiespalt mit sich selbst […] uns vor die Augen bringt“,[440] verhalte sich auch die Musik „in irgend einem Sinne“ zur Welt „wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbilde“.[441] Mag die Art der Wirkung bei den Künsten „im Ganzen gleichartig“ sein, so hat doch die Musik klare Wettbewerbsvorteile. Ihre Wirkung ist nämlich „stärker, schneller, nothwendiger, unfehlbarer“.[442] Auch müsse „jene ihre nachbildliche Beziehung zur Welt eine sehr innige, unendlich wahre und richtig treffende seyn“.[443] Das ergebe sich schon daraus, dass sie „von Jedem augenblicklich verstanden wird“.[444] Sich der spekulativ-intuitiven Grundlage seines kunstphilosophischen Entwurfs durchaus bewusst,[445] bleibt Schopenhauer letztlich nichts anderes übrig,[446] als dem

437 Ebd.

438 Ebd.

439 Der Sinn der Musik „ist aber kein Inhalt, der sich auch anders zum Ausdruck bringen ließe; es ist nichts Bezeichnetes, auf das man sich auch mit anderen Zeichen – beispielsweise solchen der Sprache – beziehen könnte. Es ist ein ganz und gar unübersetzbarer Sinn, der sich nur im Medium der Musik, vielleicht sogar nur durch je eine bestimmte Komposition ausdrücken läßt.“ Alexander Becker/Matthias Vogel: Einleitung. In: Alexander Becker/Matthias Vogel (Hg.): Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt a.M. 2007, S. 7–24, S. 9.

440 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 338. Der Zwiespalt besteht im Übrigen darin, dass „[j]ede Stufe der Objektivation des Willens […] der andern die Materie, den Raum, die Zeit streitig [macht]“. Vgl. ebd., S. 208.

441 Ebd., S. 339.

442 Ebd.

443 Ebd.

444 Ebd.

445 Zur Schopenhauers Erkenntnismethode der Intuition vgl. Weyers, Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik, S. 51.

446 Der Aufschluss, den Schopenhauer über die Musik gewonnen hat, ist deswegen unmöglich zu beweisen, „da er ein Verhältniß der Musik, als einer Vorstellung, zu Dem, was wesentlich nie Vorstellung seyn kann, annimmt und festsetzt, und die Musik als Nachbild eines Vorbildes,

Leser, der ihm in seiner Ansicht über „die wunderbare Kunst der Töne“[447] noch nicht recht folgen kann,[448] den Rat zu erteilen, „daß man oft mit anhaltender Reflexion auf dieselbe der Musik zuhöre, und hiezu wieder ist erforderlich, daß man mit dem ganzen von mir dargestellten Gedanken schon sehr vertraut sei“.[449]

Der Zweck aller anderen Künste besteht laut Schopenhauer bekanntlich darin, die Ideen, d.h. Objektivationen des Willens,[450] zu offenbaren. Die Mehrheit der Künste objektiviert den Willen demnach nur mittelbar, nämlich mittels der Ideen. Da die Welt nun nichts anderes sei „als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit“,[451] die nach dem *principium individuationis* zustande kommt, könne die Musik, da sie die Ideen übergehe, auch existieren, „wenn die Welt gar nicht wäre“:[452]

> Die Musik ist nämlich eine so UNMITTELBARE Objektivation und Abbild des ganzen WILLENS, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen, sondern ABBILD DES WILLENS SELBST, dessen Objektität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.[453]

Wie Schopenhauer den Nachweis eines Parallelismus, einer Analogie „zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist“,[454] nun im Einzelnen führt, etwa

---

welches selbst nie unmittelbar vorgestellt werden kann, angesehen haben will.“ Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 340.

447 Ebd.

448 Dass in Schopenhauers Auslassungen über die Musik „mehr von seiner Bewunderung zu spüren [ist] als von dem Eingeständnis, daß jeder Versuch einer Beantwortung ihrer Fragen prinzipiell unzureichend bleiben müsse“, hat die Forschung herausgestellt. Vgl. Weyers, Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik, S. 25.

449 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 340.

450 „Die verschiedenen Stufen der Objektivationen des Willens stellt Schopenhauer als die keinem Wechsel unterworfenen unzeitlichen Formen der Dinge vor, welche ewigen Formen nichts anderes als die Platonischen Ideen sind.“ Weyers, Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik, S. 65f.

451 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 341.

452 Ebd.

453 Ebd.

454 Ebd.

dass der Grundbass in der Harmonie das ist, „was in der Welt die unorganische Natur, die roheste Masse, auf der Alles ruht und aus der sich Alles erhebt und entwickelt“,[455] dass sich ferner „in den gesammten die Harmonie hervorbringenden Ripienstimmen, zwischen dem Basse und der leitenden, die Melodie singenden Stimme“, „die gesammte Stufenfolge der Ideen“ zu erkennen gebe, „in denen der Wille sich objektivirt“[456] und dergleichen mehr,[457] braucht hier nicht weiter zu interessieren. Denn einerseits sind über Schopenhauers musiktheoretische und musikalisch-praktische Kenntnisse schon früh vernichtende Urteile gefällt worden.[458] Und andererseits scheint der Wert der Schopenhauerschen Metaphysik der Musik vor allem darin zu liegen (bzw. gelegen zu haben), diejenigen in ihrer Ansicht zu bestärken, die von vornherein seiner (hohen) Meinung von der Musik sind (bzw. waren),[459] etwa Richard Wagner und Friedrich Nietzsche.[460] Und nicht zuletzt wohl auch Doderer.

3.2.5 *Die „orphische Macht der Töne“ – Musik als Thema im Werk Heimito von Doderers*

Die Musik, vor allem die der Wiener Klassik sowie der deutschen und europäischen Romantik, ist ein wesentliches Thema im Werk Heimito von Doderers. Musikalisches Erlebnis und musizierende Charaktere sind besonders in den großen Wiener Romanen „Die Strudlhofstiege“ und „Die Dämonen“ von zentraler Bedeutung.[461] So sitzt etwa gleich zu Beginn der „Strudlhofstiege“ (1941–48; 1951)[462] eine gewisse Mary K. am Klavier und lässt „die silbernen Meditationen“ (DS 24) erklingen. Zu ihrem Übungsrepertoire, das in den „Dä-

455 Ebd., S. 342.

456 Präziser noch: „Die dem Baß näher stehenden sind die niedrigeren jener Stufen, die noch unorganischen, aber schon mehrfach sich äußernden Körper: die höher liegenden repräsentiren mir die Pflanzen- und die Thierwelt.“ Ebd.

457 Vgl. hierzu Weyers, Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik, S. 99–114.

458 So steht etwa in Hugo Riemanns „Musik-Lexikon“: „Doch sind Sch.’s reale Kenntnisse auf musikalischem Gebiete sehr beschränkte und seine Auslassungen in seinem Hauptwerke ‚Die Welt als Wille und Vorstellung‘ (1819) teilweise sehr dilettantisch.“ Hugo Riemann: Musik-Lexikon. Achte, vollständig umgearbeitete Auflage. Berlin, Leipzig 1916, S. 1067.

459 Zum Spagat zwischen fachlicher Kritik und historischer Würdigung vgl. Weyers, Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik, S. 32 f.

460 Vgl. hierzu Schneider, Geschichte der Ästhetik, S. 115.

461 Bei Löffler findet sich ein kleiner Überblick über jene Musikstücke, die im Werk Doderers genannt werden. Vgl. Löffler, Doderer-ABC, S. 255 ff.

462 Für eine umfassendere Auswertung von „Klang und Musik in ‚Die Strudlhofstiege‘“ vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 117–131.

monen" wieder aufgenommen wird (vgl. DD 664), zählen „drei Chopin'sche Etuden und einiges von Schumann" (DS 24). Vor allem die ordnungssystematische Kraft der Musik, wodurch das vormittägliche Alleinsein der Mary K. erträglicher wird, hebt der Text hervor:

> die Umgebung ordnet sich, es kommt ein System in diese Einsamkeit, von welchem man beinahe glauben könnte, daß es sogar in die chaotische Stadtmasse ringsum auszustrahlen vermöchte, mindestens aber die nahen Dämonen zu bändigen durch die orphische Macht der Töne. (DS 24)

Jene „Zauberkraft der […] Musik"[463] tritt an anderer Stelle des Romans noch wirkungsmächtiger in Erscheinung:[464] Im Sprechzimmer der k. u. k. Konsular-Akademie auf den Akademiker Stephan Grauermann wartend, dem er ein Billet seiner Schwester Etelka überreichen will (beide heiraten später), hört der Gymnasiast René Stangeler, eine dieser beiden „Charakterprojektionen"[465] Doderers (Kajetan von Schlaggenberg und der Sektionsrat Geyrenhoff heißen die beiden anderen), aus einem Nebenzimmer ein Klavier anschlagen: „Die Stille belebte sich plötzlich und gliederte sich zugleich" (DS 106). Wie Stangeler sofort erkennt, handelt es sich um die Fis-Moll-Sonate von Robert Schumann, die da erklingt.[466] Ab hier übernimmt die Schumannsche Klaviersonate gewissermaßen die Herrschaft über das Handlungsgeschehen. Nachdem Grauermann das Billet überflogen hat (erfreut nickend bei der Lektüre), versucht er vergeblich eine Konversation mit Stangeler zu beginnen. Aber der junge Mann ist viel zu sehr abgelenkt von der Musik. Daher schlägt Grauermann vor hinüberzugehen; bei dem Klavierspieler handele es sich um den gemeinsamen Bekannten Teddy Honnegger (mit dem sich Stangeler, befeuert durch die Fis-Moll-Sonate, kurz darauf noch musikphilosophisch austauschen wird).[467]

---

463 Von der „Zauberkraft der […] Musik", ihrer psychohygienischen Wirkung, schwärmt auch Werther: „Die Irrung und Finsternis meiner Seele zerstreut sich, und ich atme wieder freier." Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther. In: Werke. Hamburger Ausgabe; Bd. 6. München 1998, S. 39.

464 Für Buchholz eine der „eindrucksvollsten Stellen des Romans, wenn nicht des gesamten Dodererschen Werkes". Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 120.

465 Entlehnt von Wellek, Die Polarität im Aufbau des Charakters, S. 48.

466 Auch der junge Baron Ernst Rottenstein aus dem „Grenzwald" spielt in sibirischer Gefangenschaft „die große Fis-Moll-Sonate von Schumann" (DG 205).

467 Was war vorher da: die Musik vor der Harmonielehre oder die Harmonielehre vor der Musik, die Sprache vor der Grammatik oder die Grammatik vor der Sprache? Teddys Antwort: „[V]or der Musik und vor der Sprache war die Harmonielehre und war die Grammatik. Nach

Welch enorme Wirkungsmacht und Aussageleistung der Musik innewohnt, verdeutlicht die folgende Szene. In ihr gibt Doderer ein anschauliches Beispiel dafür, wie sehr diese „große und überaus herrliche Kunst“ auf „das Innerste des Menschen“[468] zu wirken vermag. Die „Strudlhofstiege“, in der der „Doktor Schopenhauer“ (DS 117) nicht von ungefähr einige Spuren hinterlassen hat,[469] kann daher streckenweise auch als Apotheose der Musik gelesen werden. Für beide Charaktere, die sich lautlos ins Musikzimmer begeben, bedeutet das Einsetzen des zweiten Themas einen „Chok von Wohllaut“ (DS 108). Gleichzeitig fasst es die ganze Situation zusammen:

> das vergoldete Grün des Parks, die Einsamkeit des Spielenden, die Unbegreiflichkeiten in der Brust eines ganz jugendlichen Individuums, die ebenso unbegreiflichen Gegensätze in der Beziehung zwischen Grauermann und Etelka, ja schlichthin überhaupt alles, auch die jetzt tropfenden eiligen Sekunden vor dem langsameren Hintergrunde des Zeitstroms (DS 108).

Die Bändigung des gesamten hier gegenwärtigen Seins durch die Musik, „daß es gleichsam ausfüllend in diese Form einströmte und sie völlig annahm, ohne irgendetwas draußen und außerhalb ihrer zurückzulassen“ (DS 108), geschieht allerdings nur empfindungsmäßig, nicht begrifflich (weshalb die Musik ja auch als „eine allgemeine Sprache“ gilt, „deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft“).[470] Doch während dies Empfinden bei René, dem philosophisch-künstlerischen Charakter, für eine Lockerung seiner gleichsam verknoteten Physiognomie sorgt,[471] beinhaltet es für Grauermann, diesen „im Grunde gesunde[n] und nüchterne[n] Bursche[n]“ (DS 116), eine schmerzliche Erfahrung: einerseits die irritierende Ähnlichkeit zwischen René und Etelka erkennend, andererseits die Möglichkeit authentischer Kunstliebe gewahr werdend,[472] die ihm selbst so sehr fehlt,

---

den Musiken und nach den Sprachen entstanden die Lehrgebäude der Harmonielehren und der Grammatiken.“ DS 127.

468 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 339.

469 Vgl. DS 117–122, 267, 272, 434.

470 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 339.

471 Nicht nur Form gebend, sondern auch Struktur lösend ist die Musik: „Musik lockert oberste Schichte starren Stoffes“ (TB 182, 1. 3. 1924).

472 Diese Situation präfiguriert in der frühen Erzählung „Falsche Erwartungen“. Dort ist es der ‚falsche‘ Gymnasiast Lill, der dem geigenspielenden René Stangeler zusieht. Für den Zustand des in der Musik aufgehenden Menschen verwendet der Text das Wort „ungeteilt“ (vgl. SK 107). Hierzu auch dies: „und auch Lill, der dem René St. beim Geigenspiel zusieht und das Wort ‚ungeteilt‘ denkt“ (TB 10, 18. 11. 1920).

zumal in Etelkas Nähe, entwickelt Grauermann eine tiefe Abneigung gegen den Gymnasiasten.

Die große Bedeutung der Fis-Moll-Sonate für die Romanhandlung der „Strudlhofstiege“ kommt auch darin zum Ausdruck,[473] dass sie ein zweites Mal herbeizitiert wird (und das kurz vor dem berühmten „Stiegen“-Skandal). Der (Roman-)Ort ihres Erklingens ist wieder die k. u. k. Konsularakademie. Diesmal sind es gleich drei literarische Figuren (Asta Stangeler, Ingrid Schmeller und der Major Melzer), die im Empfangszimmer warten (sie möchten Teddy Honnegger um einen Anruf bitten, den allein er in diesem Moment tätigen kann: ein letztes Treffen zwischen Ingrid Schmeller und Stephan Semski aus dem Präsidialbüro soll arrangiert werden, wogegen allerdings der alte Schmeller etwas einzuwenden hat), als von nebenan – „nicht das Vorspiel sondern der langsame Satz aus Schumanns Fis-Moll-Sonate“ erklingt,

> das ‚Air‘ wie es dort heißt, dem Vorspiele zutiefst verwandt durch die in sonoren Kaskaden fallenden Glockentöne der linken Hand, über welchen lerchenhaft hoch droben das Thema schwebt. (DS 254)

Wie schon in der ersten Szene, in der Schumanns Fis-Moll-Sonate die seelischen Regungen und Erkenntnisprozesse der handelnden Figuren forciert, hat der Autor auch an dieser zweiten Position ein genaues Auge auf die inneren und äußeren Reaktionen seiner Charaktere. Beinahe könnte man annehmen, dass in der Art ihrer Musikwahrnehmung bereits ein Werturteil liegt. Auf des Majoren Weg zum „Zivilverstand“[474] ist die Musik noch an anderen Stellen des Romans ein auslösendes Moment.[475] Asta Stangeler (nicht von ungefähr

473 Zur – leicht konstruierten – Verschränkung von „Strudlhofstiegen“-Handlung mit der Lebensgeschichte und Künstlerbiographie Robert und Clara Schumanns vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 120ff.

474 Zur Motiv-Kette „Zivilverstand“ (Melzers Entwicklung vom Soldaten zum Zivilisten) vgl. Weber, Studien, S. 88–93.

475 Seelische Heilungs- und größere Menschwerdungsprozesse werden bei Melzer häufig durch ein kleines musikalisches Ereignis eingeleitet: Erinnert sei daran, dass Melzer sich auf der Zugfahrt nach Bosnien (eine Bärenjagd ist geplant) erst dann beruhigt (verpasste Liebesoptionen bedrücken ihn arg), nachdem Major Laska ein Stück aus der „Fledermaus“ von Johann Strauß gesungen hat: „Glücklich ist, [/] wer vergißt, [/] was nicht mehr [/] zu ändern ist …“ (vgl. DS 77). Eine Glücksdefinition, der am Ende der „Strudlhofstiege“ widersprochen wird: „Glücklich ist vielmehr derjenige, dessen Bemessung seiner eigenen Ansprüche hinter einem diesfalls herabgelangten höheren Entscheid so weit zurückbleibt, daß dann naturgemäß ein erheblicher Übergenuß eintritt.“ (DS 909). Ein anderes Mal ist es ein Leierkastenmarsch, derselbe Marsch, den Melzer Jahre zuvor anlässlich des einundachtzigsten Geburtstags von Kaiser Franz Joseph

eine Stangeler!) empfindet die Rührseligkeit (schwimmende Augen), mit der die Schmeller auf das Hören der Fis-Moll-Sonate reagiert, als abstoßend. Sie selbst verbindet mit den melancholischen Klängen der Sonate eine Vorstellung davon, wie ein Leben sich gestalten könnte (nicht ihr eigenes, sondern das des Pianisten Honnegger). Insgesamt lässt sich wohl sagen: dass die Fis-Moll-Sonate den sozusagen depressiven ‚Soundtrack' des „Strudlhofstiegen"-Sommers bildet, der, wie es heißt, „darauf zu warten schien, jeden, der es wollte und der solches Geschenk aufzunehmen fähig war, mit einem Füllhorne der Einsamkeit zu überschütten" (DS 255).

Ein weiteres Musikstück erfährt die Ehre, in der „Strudlhofstiege" – wenigstens teilweise – ‚interpretiert' zu werden; das ist die III. Symphonie in F-Dur von Johannes Brahms. Wieder obliegt es der Figur des René Stangeler, sich sachkundig über die Musik auszulassen. Wieder auch untermalt die Musik melancholische Gedanken. In ihnen erscheint dem René, der soeben am Sommersitz der Familie angelangt ist, die „dahinten liegende Atmosphäre der Stadt wie ein Erstorbenes, wie tief im Tode" (DS 436). Und wieder auch beflügelt die Musik, die für René „Unwidersprechliches" sagt, „das anders auszusprechen er sich gar nicht mehr im geringsten bemühte" (DS 436), die Wahrheitssuche (im Laufe des Klavierspiels verliert alles, was ihn in der hochsommerlichen Großstadt so sehr ängstigte, vor allem der Beziehungsstress mit Grete Siebenschein, sein bedrohliches Potenzial):

> Stangeler indessen fühlte sich der Wahrheit in diesen Augenblicken am nächsten, ohne irgendwas zu denken, und darin besteht ja die ebenso paradoxe wie bequeme stille Übereinkunft aller musikalischen Leute. (DS 436f.)

Obwohl oder gerade weil der Autor weiszumachen versucht, dass dies „weit weniger zu sagen [hat] als es einem musikalischen Leser (und beinah auch dem Autor) für's erste scheinen möchte" (DS 436), kann aus der präzisen, geradezu ironisch präzisen Angabe jener Stelle,[476] der René mit so großem Einverständnis lauscht, nämlich „de[m], von rückwärts gezählt, siebenundzwanzigste[n] Takt des zweiten Satzes der Brahmsschen Symphonie in F-Dur" (DS 436), ein für die Interpretation der „Strudlhofstiege" insgesamt bedeutender Hinweis gewonnen werden. Was sich hier musikalisch abspielt, bezeichnet der Autor bzw. die Erzählinstanz als eine „ganz merkwürdige[]

---

gehört hatte, der einen Erinnerungs- und Menschwerdungsschub bei ihm auslöst (vgl. DS 298ff.).

476 Vgl. hierzu auch Vratz, Die Partitur als Wortgefüge, S. 85.

Phrase, die am Ende des Satzes erst einen vollends neuen Gedanken daherbringt“ (DS 437). Indem hier der umwegige Charakter dieser musikalischen Phrase gelobt wird, unterstreichen René und sein Erfinder, Doderer und sein Alter Ego, eine der wesentlichen Aussagen des Romans, wonach „jeder Weg seine eigene Würde hat und auf jeden Fall immer mehr ist als das Ziel“ (DS 331). So heißt es jedenfalls in der berühmten – auch mit ‚musikalischen‘ Vokabeln durchsetzten – Beschreibung jener Treppenanlage,[477] die dem Roman ihren Namen gegeben hat (vgl. DS 330–332).[478]

Unter den vielen Porträts, die Doderer in den „Dämonen“ (1956) zeichnet, tritt eines besonders plastisch hervor: dasjenige der nicht mehr ganz so jungen Geigerin „Quapp“, die an ihrer Kunst scheitert.[479] Der Spitzname der Charlotte von Schlaggenberg, wie „Quapp“ richtig heißt,[480] geht zurück auf „Kaulquappe“, ihres breiten Gesichts wegen, aber auch, „weil dieser Name eben ein Wesen im Entwicklungs-Zustand oder in einem Vor-Stadium andeutet“ (DD 165). Gleichzeitig weist der Name auf ihre größte Ambition (bzw. Prätention) hin: das Geigenspiel. Als Frosch der Geige bezeichnet man ja die am unteren Teil des Bogens angebrachte Schraubvorrichtung zum Spannen des Bogens. Welcher Dämon dieser bald sechsundzwanzigjährigen Dame eingeflüstert

---

477 Eine Beobachtung, die einen wesentlichen Aspekt dieser Sprachkunst enthüllt: „Doderer führt uns das Kunststück vor, einen Ort durch seine Nicht-Beschreibung mit Bedeutung aufzuladen, die ihm jede tatsächliche Beschreibung nehmen würde.“ Friedrich Achleitner: Von der Unmöglichkeit, Orte zu beschreiben. Zu Heimito von Doderers „Strudlhofstiege“. In: Einsätze, S. 126–135; hier: S. 134.

478 Wie Weber herausgearbeitet hat, veranschaulicht die Strudlhofstiege „die Brechung des Weges zum Umweg“. Sie sei „die anschauliche Gestalt des Indirekten und so – für Doderer – Symbol und Prinzip des Lebens“. Weber, Studien, S. 120.

479 Ungeachtet des enormen Figurenreichtums der „Dämonen“ plädiert Peter Dettmering dafür, Doderers Opus Magnum als „die eingekleidete Geschichte Quapps“ zu lesen. Für ihn steht fest, dass die Quapp-Geschichte den „novellistische[n] Kern des Romans“ bildet. Vgl. Peter Dettmering: Zum Entfremdungserleben in Heimito von Doderers „Die Dämonen“. In: Ders.: Zwillings- und Doppelgängerphantasie. Würzburg 2006, S. 158–168; hier: S. 164 u. S. 168.

480 Die Figur der „Quapp“ hat ein reales Vorbild. Das ist Charlotte von Paumgarten, mit der Doderer seit den zwanziger Jahren eine tiefe Freundschaft verband. Vgl. hierzu Buchholz, Musik im Werk, S. 171 f. Gräfin Lotte Paumgarten-Hohenschwangau, der das „Divertimento No I“ gewidmet ist, war Schülerin von Julius Winkler, jenes Geigen-Pädagogen, dem zu Ehren Doderer 1932 einen schwärmerischen Artikel verfasste: „Ob der sehr ehrende Artikel […] eigener Wertschätzung entsprang oder der recht gefährdet erscheinenden Karriere Lottes helfen sollte, ist kaum zu beurteilen“. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 189. Ihr Scheitern als Geigenvirtuosin muss großen Eindruck auf Doderer gemacht haben: „Über Jahre hin wurde er Zeuge, wie ein solches Vorhaben im Dilettantismus versandete, wie man scheitern, verzweifeln kann.“ Vgl. Pfeiffer, Doderers Begegnung mit Musik, S. 26.

hat,[481] unbedingt Geigenvirtuosin werden zu wollen, bleibt ungeklärt. Dass es aber ein großes Unglück bedeuten kann, nahezu zwanghaft einer falschen Vorstellung von sich selbst anzuhängen, ist das Kernthema nicht nur dieses Erzählstranges der „Dämonen“:[482]

> Ihr Unglück ist, daß sie etwas will, wozu sie nicht fähig ist. Sie will Violinistin werden, und ihr fehlt doch, wie ausführlich dargelegt wird, geradezu alles, was dazu erforderlich ist: angefangen vom „handfest Musikantischen“ über die schlichte „Lust am Geigen“ bis hin zu der Verfassung dessen, dem die Musik „zur körperlichen Eigentümlichkeit“ geworden ist; schlimmer noch: sie leidet am Trema, sobald sie ihre Kunst zeigen will.[483]

Mit großem erzählerischen Aufwand widmet sich der Roman den Leiden der Charlotte von Schlaggenberg, genannt Quapp. Von einem Lebenswunsch beseelt, der für ihre Eltern nur unter größten finanziellen Belastungen realisierbar ist, stets in der Angst davor lebend, dass die Unhaltbarkeit ihrer erwerbslosen Existenzform unabweisbar hervortreten könnte, befindet sie sich „ständig in einer Art von Trance-Zustand“, „denn nur auf diese Weise war es ihr möglich, den immer klaffenden Abgrund der Wirklichkeit zu überbrücken“ (DD 166). Abgesehen von den „sehr niedergedrückten Zuständen“ (D 167), unter denen sie deswegen, zum nicht geringen Schaden ihres Musikstudiums, phasenweise leidet, beschweren ihr Gemüt auch noch die Missgeschicke auf einem der, wie der von Weiningerschem Geist erfüllte Autor unterstellt, wichtigsten Beschäftigungsgebiete weiblichen Daseins überhaupt: der Anbetung des Liebesgefühls; „kurz, der Quellen des Unglücks und zeitweiligen Trübsinnes waren nicht wenige“ (DD 167). Aber keinesweg kann Quapp ausschließlich Mitleid beanspruchen. Im Bewusstsein ihres Bruders, des Schriftstellers Kajetan von

---

481 „Ob ich nun an einen Dämon des Luftreichs glaube oder an einen Faktor im Unbewußten, welcher mir einen teuflischen Streich spielt, ist völlig irrelevant. Die Tatsache, daß der Mensch von fremden Mächten in seiner eingebildeten Einheitlichkeit bedroht ist, bleibt nach wie vor dieselbe.“ C. G. Jung: Archetypen. München 2001, S. 101.

482 In den „Dämonen“ führt Doderer anhand verschiedener Lebensläufe vor, wie es in der in einem erweiterten Sinne ideologisch verwirrten Seele aussieht, etwa dem politisch Starrsinnigen oder dem sexuell Fixierten. In ihrem „Wunsch, die Welt wirklicher zu machen“, würden „diese Menschen am Ende von jeder Wirklichkeit ganz ab[reissen]“; die Folge: „ein Zustand der Heillosigkeit“. Vgl. TB 1127, 10. 12. 1938. Zum Phänomen der „Realitätsblindheit, der krankhaften Vereinseitigung aller Lebensinteressen“, die Doderer in das Zentrum seiner Epochendeutung gestellt habe, vgl. Zbigniew Swiatlowski: Ermunterung zum Sehendwerden. Apperzeptionsverweigerung als Thema der modernen Literatur. In: Untersuchung, S. 35–58; bes.: S. 41 ff.

483 Dietrich Weber: Doderers Ästhetik des Glücks. In: Symposium, S. 25–40; hier: S. 29.

Schlaggenberg, präsentiert sie sich gleich zu Beginn als eine zwiespältige Figur, deren zweites Gesicht „eine plötzliche ganz sinnlose Anmaßung“ (vgl. DD 165) offenbart.

Doderer ist ein Autor, der sich auf die literarische Registrierung feinster seelischer Bewegungen spezialisiert hat.[484] Besonders der Psychodynamik jenes schweren Kampfes, den Quapp mit ihrer Kunst austrägt, gilt denn auch seine größte Aufmerksamkeit. Meisterhaft versteht er es, ihre Agonie beim Umgang mit dem Instrument darzustellen: Von ihrem Bruder hierzu angeleitet, beginnt sie am Morgen nach ihrer Rückkehr vom elterlichen Landgut in die Hauptstadt (ein Schritt, den sie solange hinausgezögert hatte, bis ihr jüngstes Liebesweh ausgeheilt war) sofort mit den Übungen an der Geige. Augenblicklich entsteht in ihr eine bedrückte Stimmung: „sie fühlte sofort eine derartige Gleichgültigkeit und Kälte, daß ihr allein das Heben des Bogens schon über ihre Kraft zu gehen schien“ (DD 174). Als klangliches Symbol für ihre ‚Musikferne' gebraucht der Text das Geräusch eines Elektromotors, von einem Gewerbetreibenden im Untergeschoss in Gang gesetzt, das immer wieder störend in ihr Bewusstsein dringt (vgl. DD 174; DD 175; DD 176). Da hilft ihr mit einem Mal die Erinnerung an eine früher gehabte glückliche Übungsstunde – symbolisiert in der Schraubenmutter am Frosch ihres Bogens, deren Glänzen sie dereinst auf dem Weg in ihr Zimmer im Elternhaus imaginiert hatte, ehe sie einen Ton geigte, „wie sie ihn vorher kaum jemals hatte ziehen können“ (DD 176) –, aus dem Gefühl der „Verzweiflung“ (DD 174) und der „Sinnlosigkeit“ (DD 174) heraus. Plötzlich ist es ihr wieder möglich, einen Ton zu treffen, „der jeden geigerisch gewitzten Musikanten hätte aufhorchen machen“ (DD 177). Und wie zur Beglaubigung der künstlerischen Leistung lässt sich der Elektromotor nicht mehr vernehmen (vgl. DD 177). Dieses Erfolgserlebnis vermag ihr „Angstgefühl“ (DD 177) allerdings nur zeitweilig zu unterdrücken. Kaum macht sie eine Pause, besser: verbringt einen furchtsamen und mutlosen Moment zwischen zwei Übungseinheiten, geht das Summen des Motors wieder los.

Am Beispiel der Musikerin Quapp, die alsbald in die Gartenvorstadt umsiedelt (ihrem Bruder nachfolgend, um den herum sich die vom Chronisten der „Dämonen“ so bezeichneten „Unsrigen“ sammeln, den „Döblinger Montmartre“ bildend), stellt der Roman eindrücklich jene „verkrümmende Qual im

484 Ein Gedanke, der sich in der Doderer-Forschung nur spärlich durchgesetzt hat: „daß Doderer in seinen fiktionalen Texten in erster Linie von sinnlichen Erfahrungen, Gefühlen und empfindlichen seelischen Vorgängen erzählt, daß er in Gefühlen spricht, d.h. daß eine Gefühlssprache im Vordergrund steht“. Vgl. Koch, Die verdunkelten Fenster, S. 53.

Herzen“ (DD 176) dar, die immer dann auftritt, wenn Menschen zwanghaft falsche Vorstellungen von sich selbst haben (die klassische Definition der Depression). Obwohl sie ihrem kommenden Liebhaber, dem Karikaturisten Imre Gyurkicz, gesteht, dass sie das Geigenspiel „langweilig“ findet (vgl. DD 233), auch selbst von sich behauptet, kein Talent zu besitzen (vgl. DD 235), hält sie weiter krampfhaft an der Idee fest, „ein wirklicher Geiger“ (DD 232) zu werden.[485] Auch nach ihrem neuerlichen Umzug, diesmal innerhalb der Gartenvorstadt, der sie ausgerechnet in die Eroica-Gasse führt, in die Nähe jenes Hauses also, in dem Beethoven zwischen Mai und November 1803 einen Großteil seiner 3. Symphonie, der so genannten „Eroica“, komponierte, die seinen Ruf als Revolutionär der Musik begründete, – auch danach lebt sie weiterhin „in Stücke zerrissen“ (DD 311); genauer noch: „sie bewechselte ständig jenes Niemandsland, wo der jeweils erforderte Verrat rasch und im Halbdunkel der Seele geübt wird“ (DD 311). Neuerdings zwischen zwei Welten sich bewegend, der kunstphilosophisch-intellektualistischen, die insbesondere von René Stangeler verkörpert wird (mit dem zusammen sie die Erfahrung von der Wirksamkeit virtuell-visueller Mantras teilt),[486] und der naturkräftigen, die von Imre Gyurkicz, ihrer aktuellen „Dauerbeziehung“ (DD 230), propagiert wird (mit dem zusammen sie jetzt lebt, in zwei einander gegenüberliegenden Häusern in der Eroica-Gasse), gerät sie zunehmend in eine Gemütsverfassung, die ihren musikalischen Ambitionen nicht zuträglich ist.

Gibt das Fenster, „von dem bekannt ist, daß dahinter Beethoven einst über die ‚Eroica‘ gebeugt war“ (DD 361), zunächst noch den Blick auf „Blumen, Wäschestücke und sonstige Lebenszeichen“ frei (DD 361; vgl. auch DD 383 f.), verschließt sich der musikalische Genius der Eroica-Gasse im weiteren Verlauf der

485 „Hier kommt es zu einer Art Fanatismus der Überkompensation eigenen Mangels, und die vorhandene Kraft arbeitet sich vollends in der Richtung des größten Widerstandes ab.“ CI 69, 1. 9. 1951.

486 Was für Quapp „die kleine vernickelte sechseckige Schraubenmutter am Frosch ihres Bogens“ (DD 175), mit deren Hilfe sie sich innerlich ‚ermannt‘, ist für René Stangeler (zur großen Freude Quapps, die sich in ihrer eigenen Erfahrung bestätigt sieht) ein kleines „Brunnenhäuslein“, sein Privatsymbol für die beruhigende Erkenntnis von der „Vielfältigkeit des Nebeneinanders im Leben“ (DD 221). Von René Stangeler, der sich „fast eine Art Experiment“ mit dem Mädchen erlaubt, das ihn „als solches“ nicht anspricht (DD 942), erfährt Quapp auch, was es mit dem Ausdruck „schöpferisch“ auf sich habe. Demnach sei das Schöpferische „ein atem-tiefes Eindringen der Welt in den Menschen“ (DD 942). Als „ein metaphorisches“ aufgefasst, „als ein Schöpfen in sehr übertragenem Sinne“ (DD 942), sorgt diese Vorstellung des Begriffs für die Einebnung jenes Unterschieds, „den nach wie vor jeder vernünftig Denkende zwischen den produktiven und reproduktiven Künsten macht“ (DD 942). Wie der Erzähler behauptet, nimmt Quapp vor allem die „mit solchen Anschauungsweisen verbundene Rangerhöhung hin“ (DD 942).

Handlung immer mehr. Zwar übt Quapp weiter und weiter, lässt auch für die am Haus Vorbeikommenden „jene endlosen Strichübungen“ hören, „die der Berufsgeiger macht“ (DD 384). Sie ist aber zunehmend für jede Ablenkung vor allem durch die „Unsrigen“ dankbar, um so von „allen unfruchtbaren Gegensätzen und von ihrer Qual beurlaubt“ (DD 387) zu werden. Ihr „bereits etwas zerrüttetes geigerisches Berufs- und Innenleben“ (DD 405) kann daher schon bald kaum mehr Trost erwarten von „jenem Fenster“, „darin sonst Wäschestücke zu hängen pflegten“; neuerdings ist es verschlossen und glänzt „schwarz und nichtssagend“ (DD 407; vgl. auch DD 1000 + DD 1014). Unter dem Druck der ihrem Wesen gänzlich unangemessenen Lebensumstände, wozu auch ein fortwährend angespanntes Verhältnis zu ihrem ungarischen Geliebten gehört, kann es nun allerdings geschehen, dass in ihrem Antlitz jene eingangs erwähnte „geradezu ungeheuerliche Anmaßung“ erscheint, „eine Arroganz bis zur Sinnlosigkeit“ (DD 411). Verstimmt, wie sie ist, ist es kein Wunder, dass die Privatstudentin es verabsäumt, sich bei einem Tischtennis-Fünfuhrtee, zu dem auch eine in der „‚wienerischen Musik-Kultur‘“ (DD 428) einflussreiche Persönlichkeit erwartet wird, als Musikerin zu empfehlen. Mal wieder tatsächlich „nicht in Bereitschaft“ (DD 439), in Wahrheit kurz vor Ausbruch einer schweren depressiven Verstimmung stehend, offenbart sie hier ihr ganzes kommunikatives Ungeschick, als sie dem Hofrat Tlopatsch endlich vorgestellt wird (vgl. DD 437–439).

So geht sie in denkbar schlechter Verfassung der Endphase vor dem wichtigen Termin des Probespielens entgegen. Um die dysphorische Verfasstheit der Quapp in dieser wegweisenden Existenzperiode einzufangen, verlangsamt der Autor das Erzähltempo merklich. Als wäre dies alles noch nicht kompliziert genug, lässt er in die von schwerer Bedrückung gekennzeichnete Lebensphase seiner Figur, deren „Enge, Armseligkeit und Verranntheit […] ihr […] wie eine Klammer im Genick“ (DD 871) sitzen, nicht nur die flüchtige Erkenntnis der „‚Doppelgesichtigkeit‘ ihrer selbst“ (DD 871) fallen. Indem er der Quapp-Figur kurz vor dem „am Beginn der nächsten Woche zu absolvierenden Spiel, vor dem Konzertmeister oder dem Orchester-Dirigenten selbst“ (DD 880), außerdem per Post die Nachricht ihres Erbes übermittelt, sorgt er dafür, dass ihr Charakter in eine neue Strömung hineingerät, die ihr zweites Gesicht, ihren eigentlichen Charakter nun immer deutlicher hervorkehrt.

Dass Quapp nicht mit einem „zigeunerischen Natur-Musikanten“ (DD 943) mithalten kann, ist keine überraschende Information, die der Autor sich da für einen ziemlich späten Erzählzeitpunkt aufgespart hat. Die Diskussion darüber, was das Musikalische eigentlich ausmache, das ‚zigeunerische‘ Naturtalent oder die Übung im Technischen, wurde schon zuvor zwischen Quapp und Imre geführt (vgl. DD 234–235). Dass es ihr schwer fällt, den „geigerischen Affekt“ (DD

943) zu provozieren, bzw. dass bei ihr hierfür zunächst der seltene Umstand eintreten muss, „„in Form zu sein'" (DD 234),[487] hat sich bereits wiederholt gezeigt. Dass Quapp eigentlich „die Lust am Geigen" (DD 943) fehlt, konnte man mehr als nur erahnen. Dass ihr folglich all das abgeht, was schließlich den Virtuosen ausmacht, das

> In-Eins-Fließen all der vielen hochkomplexen und schnellen Verrichtungen beider Hände, das Reiten auf dem Melos wie auf einem Wogenkamm, das Hineinsinken in die Brillanz, das Gefühl der Macht über einen ganzen Saal voll Menschen, welche die Musik wohl musisch genossen, unter denen aber ganz gewiß keiner sich befand, dem sie zur körperlichen Eigentümlichkeit geworden war in solchem Maße wie dem Spieler (DD 943),

dass ihr also all dies abgeht bzw. lediglich in viel zu selten auftretenden, in gewissermaßen ‚formstarken' Momenten zukommt, wie etwa am Vormittag vor dem „Vorspielen-Müssen" (DD 1000), wo es ihr ausnahmsweise gegeben ist, „eine Tonfülle" (DD 1001) zu ergeigen, „welche Quapp seit dem ersten Übungstage hier in Wien, noch in ihrer alten Wohnung, nicht mehr erlebt hatte" (DD 1001), und beim Spielen „in eine Bewegung hereingenommen" zu werden, „die unaufhaltsam, mühelos und genußreich" ist (DD 1001), hat wohl zu jeder Zeit außer Frage gestanden.[488]

Womit aber nicht gerechnet werden konnte, ist die Tatsache, dass jener Dämon, der sie bis zur Behinderung beherrscht, das so genannte „Trema" ist, ein Begriff, mit dem der Schauspieler bekanntlich den „Spannungszustand" bezeichnet, „den er vor dem bevorstehenden Auftritt durchmacht",[489] wobei tatsächlich die Gefahr besteht, dass das „Trema" den Charakter einer „endo-

487 Buchholz scheint die Geschichte der Quapp, die ja immer nur dann geigen kann, wenn sie ausnahmsweise mal „in Form" ist, als eine litarische Illustrierung von Doderers Roman-Essay zu lesen. Demnach sieht er darin die Beglaubigung des für Doderer so wichtigen Entelechie-Gedankens: Form (d.h. technisch korrektes Spiel) ohne Inhalt (d.h. Empfindung, Gefühl) ist nicht denkbar (d.h. künstlerisch wertlos). Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 166–172; bes.: S. 167.

488 Wenn er seiner Figur die Einsicht androht, „daß es überhaupt nicht am Geigen lag bei ihr, sondern an ihrer Art zu leben, welche dem Geigen – das ihr stets hätte bereit sein müssen, um darauf aller Angst, aller Not zu entreiten – einen nur seltenen Zutritt gewährte" (DD 1005), bringt der Autor vor allem auch sein eigenes Kunstverständnis zum Ausdruck, das stark auf die Wechselwirkungen zwischen den beiden Sphären des Lebens und des Schreibens vertraut (vgl. Kap. 7).

489 Vgl. Klaus Conrad: Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns. Stuttgart, New York [5]1987, S. 19.

genen Depression“ annimmt.[490] Wie sie es geschafft hat, vor sich selbst und ihrem Professor diesen größten inneren Feind ihrer Ambition (bzw. Prätention), diese „schwarze Narbe im Kern der Person“ (DD 944), geheim zu halten (bzw. die Forderung nach Konsequenzen, die hieraus zu ziehen wären, erfolgreich zu verdrängen),[491] bleibt ein psychologisches Geheimnis (bzw. ist das psychologische Geheimnis, das der Text transportiert).

Obwohl es ihr nicht gelingen soll, „den Krampf ihres Tremas aufzulösen, diese schwärzeste, tiefinnerliche, erniedrigende Schmach zu vernichten“ (DD 1249), wie der Chronist der „Dämonen“, der Sektionsrat Geyrenhoff, zu wissen vorgibt (vgl. DD 1249), fügt sich für Quapp am Ende alles zum Guten. Kaum hat sie ihre „letzte Chance“ (DD 1004), um als Musikerin in Wien Fuß zu fassen, geigerisch epileptisch vertan (vgl. DD 1007), beginnt sie, sich innerlich befreit zu fühlen (vgl. DD 1008). Neuerdings ja im Besitz des „absolut Gute[n]“, als welches bekanntlich Schopenhauer das Geld gerühmt hat,[492] verabschiedet sie sich leichten Herzens von der Döblinger Eroica-Gasse, die „nichts als ein bestechender Traum“ (DD 1087) gewesen sei, und siedelt alsbald um ins Hietzinger Villenviertel. Wie ihr Bruder in einem Brief an den Chronisten kritisiert, nicht ohne den Hinweis darauf zu unterlassen, dass kein Mann „den heroischen Träumen seiner Knabenzeit so profund, so ausrottend und umstürzend untreu werden“ (DD 1141) könne, habe sie ihre „Vor-Biographie“ (DD 1141) für beendet erklärt und „zu erben verstanden“ (DD 1141). Zu ihrem ‚eigentlichen‘ Leben, in dem die Geige nicht mehr benutzt wird, sondern lediglich noch als exakt geschätzter Wertgegenstand Platz hat (vgl. DD 1210), gehört auch eine neue Paarbeziehung. Deren Aktivierung hatte sich sogleich nach der geigerischen Totalniederlage angedeutet, als sie von Géza von Orkay mit dem Automobil aufgegriffen worden war (vgl. DD 1008–1014). Dass die Frau Legationsrat Orkay, wie Quapp schon sehr bald heißt, nicht das allergeringste Interesse am Schicksal ihres ehemaligen Geliebten Imre Gyurkicz zeigt, der im Verlauf jener im Brand des Wiener Justizpalastes kulminierenden bürgerkriegsähnlichen Unruhen am 15. Juli 1927 ums Leben kommt, empört dann sogar den ansonsten so besonnenen Chronisten (vgl. DD 1344). Worauf der Autor mit der Quapp-Figur letztlich hinaus will, scheint die Feststellung zu sein, dass das Trema vor allem auch eine Charakterfrage ist, dass „Gesicht und Geschick“

490 Vgl. ebd., S. 39.

491 „Sie wußte immer vom Trema, bei Tag und bei Nacht, bei jedem Atemzuge fast, und, vor allem: in jedem Traum.“ DD 944.

492 Vgl. Arthur Schopenhauer: Aphorismen zur Lebensweisheit. In: Werke in fünf Bänden; Bd. IV. Zürich 1988, S. 344 f.

(DD 1095), wie es dort so einprägsam heißt, unzertrennlich miteinander verbunden sind.

Auch in Doderers eigentümlichstem Werk, den vor Wut und Witz überbordenden „Merowingern" (1962),[493] spielt „die Grundgewalt der Musik" (DM 274) eine nicht unerhebliche Rolle. Vor allem die Blechblasmusik wird in diesem Roman laut. So etwa in der Praxis des Dr. Horn: Als wesentliches Element der Hornschen Wuttherapie findet der Krönungsmarsch aus Giacomo Meyerbeers Oper „Der Prophet", früher „von einem gewöhnlichen Grammophon gespielt" (DM 74), dann „von einem Lautsprecher machtvoll verstärkt" (DM 11) und neuestens durch ein Blas-Orchester geschmettert (vgl. DM 203 f.), therapeutischen Einsatz. Der mächtige Trompetenschall setzt den Wutmarsch des Patienten erst in Gang, auf dass „rhythmisierter, geordneter Grimm" (DM 11) sich entlade!

Childerich III. ist einer dieser Wüteriche, die sich vom Professer Horn behandeln lassen.[494] Sein „Lieblings- und Leibstück" (DM 112) ist der Coburger Marsch.[495] Um diesen jederzeit, wann immer ihm danach ist, hören zu können, hält sich der Freiherr eigens eine fünfundzwanzigköpfige „Dachauer Bauernkapelle" (DM 113), wohnhaft im Palais, stets auf Posten und bereit, „auf den Alarmruf ‚Musik heraus!' mit kurzem Getümmel einen breiten Korridor an der Hauptfront des Palais zu besetzen […] – und sogleich den Coburger Marsch zu blasen" (DM 112). Auch bei den so genannten „Aufplusterungen" (DM 113) steht Childerich III. seine Privat-Kapelle zur Seite. Dann rückt er aus mit der Kapelle, die angeführt wird durch den Musikmeister Praemius van der Pawken. Überraschend befohlene Platzmusik greift um sich.[496] Den Bürgersleuten gefällt's, vor allem auch dem jüngeren Publikum, zumal die Kapelle nach der Phantasie über Aubers Oper „Die Stumme von Portici"[497] dazu übergeht, Tanzmusik zu spielen (vgl. DM 114). Innerhöfisch pflegt Childerich III. seine Wutausbrüche

493 Vgl. hierzu allgemein Dieter Liewerscheidt: Satirischer Anspruch und Selbstpersiflage in Heimito von Doderers Roman „Die Merowinger". Phil. Diss. Köln 1976.

494 Buchholz hat nachgewiesen, dass die Figur Childerich III. zahlreiche Anspielungen auf Beethoven enthält. Über dessen Leben war Doderer mittels der zweibändigen Erinnerungssammlung „Die Erinnerungen an Beethoven" von Friedrich Kerst (Stuttgart 1913) informiert. Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 189–193.

495 Von Löffler stammt der Hinweis darauf, dass jedesmal dann, wenn bei Doderer Musik außerhalb des Konzertsaals gespielt wird, „das Ausgefallene und/oder sehr Laute" erklinge. Mit Vorliebe zitiere er dann Werke, „die kaum mehr bekannt sind". Vgl. Löffler, Doderer-ABC, S. 255.

496 In den „Commentarii" deutet Doderer diese Erscheinung auch als „einen Paroxysmus des Selbstbewußtseins". Vgl. CII 108, 10. 8. 1957.

497 Die Oper „Die Stumme von Portici" von Daniel-François-Esprit Auber spielt auch bei der Entstehung der „Strudlhofstiege" eine kleine, inspirierende Rolle. Vgl. hierzu T 115 f., 16. u. 17. 5. 1942.

durch den Hofzwerg Wanzrödel im wahrsten Sinne des Wortes hinauszutrompeten, woraufhin sich die Bediensteten zu „umfassenden […] Generalprügeleien“ (DM 109) zu versammeln haben. Endlich darf auch beim Klystieren Childerichs die musikalische Begleitung nicht fehlen. Vier Bläser geben die Bartenbruchsche Jagdfanfare, „aber erst bei beginnendem Einlaufe“ (DM 107). Zusätzlich bedacht, dass Childerich III. hin und wieder die legendäre „Orgel des Grimmes“ bedient – ein „Wunderwerk zu nennen, denn man konnte Ungeheures mit Griffen auf den Tasten und an den Registern entfesseln“ (DM 129) –, lässt sich insgesamt festhalten, dass Musik, allen voran aber Blechblasmusik,[498] in den „Merowingern“ nicht zur emotionalen Aufwühlung, sondern in erster Linie zur Abfuhr einer maßlosen Wut eingesetzt wird. Und dies ist auch dringend notwendig – denn: „‚Die Wut des Zeitalters ist tief.‘“ (DM 283)

Nicht unerwähnt bleiben soll zuletzt die als Notentext bzw. als optisches Notenzitat im Buch wiedergegebene Kennmelodie von Hulesch & Quenzel (vgl. DM 146). Sie, deren Klang als „seltsam obstinat[]“ (DM 145) beschrieben wird, verfolgt keinen anderen Zweck, als den „Mordsblödsinn“ (DM 363), den die „Merowinger“ nicht zuletzt auch wegen der Erfindung der englischen Firma Hulesch & Quenzel darstellen, so detailliert und klanggetreu wie möglich auszuschmücken.[499]

Aus den „Wasserfällen von Slunj“ (1963), die bisweilen in die Reihe der großen Wiener Romane eingegliedert werden,[500] interessiert hier, wo es ja vorrangig um den Zusammenhang von Musik und Melancholie geht, besonders die Figur des Donald Clayton. Gezeugt auf der Hochzeitsreise, die seine Eltern Robert und Harriet Clayton nach Kroatien an die titelgebenden Wasserfälle von Slunj führt, zeigt Donald schon früh Symptome psychischer Verstörtheit, die sich vor allem in seiner nächtlich wiederkehrenden Angst vor einer senkrecht aufragenden „Wasserswand“ ausprägen. Um seine „geheime[n] Nöte“ (DW 131) zu beschwören, lässt der kleine Donald sich von der Gouvernante „unten im Park […], am Rand des großen Teiches“ (DW 130) auf der Gitarre vorspielen:[501]

498 Buchholz fällt auf, „daß die Blechblasmusik, damit zusammenhängend die Wortwahl und Personen, oft in einem negativ-grotesken Kontext steht“. Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 180f. Löffler verweist zwar voller Respekt auf Buchholz, scheint aber, was die Blechblasmusik anbetrifft, nicht dessen Meinung zu teilen. Vgl. Löffler, Doderer-ABC, S. 255.

499 Zu Herkunft und Geschichte der Hulesch & Quenzel-Kennmelodie vgl. Hans Winking: „Diese infantile Tonfolge“ – Anmerkungen zu einem Notenbeispiel in Heimito von Doderers Roman „Die Merowinger“. In: Schriften 4, S. S. 473–480.

500 Vgl. Löffler, Doderer-ABC, S. 86.

501 Dass die Musik einerseits melancholische Stimmungen befördern kann, andererseits diese zu

> Wenn Kate am See gespielt hatte und gesungen, wenn das glitzernde Wasser weithin sich geöffnet hatte, gefältelt wie ein Fächer, dann blieb die nächtliche Wasserswand für lange Zeit fern; ja, sie blieb vergangen und unvorstellbar. (DW 132)

Das Trauma, in der Forschung auch als „pränatales Trauma“[502] bezeichnet, bleibt bestehen. Besonders schmerzhaft erfährt Donald seine emotionale Hemmnis als junger Mann in seinen Beziehungen zum anderen Geschlecht. Während Monica Bachler im Nebenzimmer entkleidet auf ihn wartet, steht Donald am Fenster und starrt in den einsetzenden Regen, „in diese wahre Wasserswand“ (DW 236), ohne Verstand für die Situation, nicht nur unfähig zum geschlechtlichen Zugriff, sondern überhaupt unfähig, irgendwas zu tun: „Er blieb einfach aus. [/] Er war nicht da.“ (DW 236)

In einer Art verkehrter Generationenfolge ist es schließlich sein Vater, der tüchtige Maschinenfabrikant Robert Clayton, der ein sexuell erfolgreiches Verhältnis mit Monica Bachler beginnt. Erst indem Donald, dessen existenzielle Unbehaustheit nach jenem „Mißgeschick“ (DW 297) stetig zunimmt – „er war nirgends daheim, weder hier noch dort“ (DW 261) –, auf eine Gewohnheit seiner frühesten Jugend zurückgreift, wird ihm überhaupt klar, dass er wegen Monicas trauert: „Erst bei Kate’s Spiel, das seine Angst gebannt hatte, wußte er, daß es um Monica ging. Es fiel ihm auf den Kopf.“ (DW 262)

Als sich die Ahnung, dass zwischen Monica und seinem Vater eine Liebesbeziehung entstanden sein könnte, immer mehr zur Erkenntnis verdichtet, ist Donald auf einer Reise in den Vorderen Orient anzutreffen, unterwegs im Dienste der Firma seines Erzeugers. Auf dem Promenadendeck eines Luxusdampfers „mit Kurs zunächst in die Levante und nach Istanbul“ (DW 303) geben die Wiener Musiker der Schiffskapelle, im Verein mit einer deutschen Posaunenbläserschaft, die zuvor schon dadurch aufgefallen war, „auf dem Vordersteven des Schiffes ein für neun Posaunen ad hoc umgesetztes Divertimento von Mozart“ (DM 313) zu blasen, „ein großes Potpourri aus ‚Aida‘ […], samt Triumphmarsch“ (DW 314).[503] Der tiefe Eindruck, den die Musik auf Donald macht – „der vermeinte, zum ersten Mal in seinem Leben Musik zu hören“ (DW 314) –, führt endgültig in eine finstere Depression hinein, „in

heilen vermag, ist der Menschheit schon lange bekannt. Zum ambivalenten Charakter der Musik vgl. Bandmann, Melancholie und Musik.

502 Klaus Zelewitz: Reiben von Zeiten und Räumen: „Die Wasserfälle von Slunj“. In: Einsätze, S. 225–236; hier: S. 236.

503 Hierin eine Anspielung auf „Divertimento VII: Die Posaunen von Jericho“ zu erkennen, worin ebenfalls der Triumphmarsch aus Verdis „Aida“ erklingt, „mit reinster Intonation, klar und sonor“ (vgl. PJ 32), scheint mehr als gerechtfertigt.

eine furchtbare Eingesperrtheit, in ein buchstäbliches Lebendig-Begrabensein“ (DW 315).

Aus diesem inneren Gefängnis entkommt Donald nicht mehr. Da nützt es auch nichts, dass er, mittlerweile in Budapest angekommen und weiterhin stark depressiv, die zweite Chance, „durch eine ganz ähnliche Türe“ zu gehen, „statt dem Regen zu lauschen“ (DW 364), endlich ergreift. Auch hier erwartet Donald nichts als Ungemach: Die Frau Margot Putnik, „verunstaltet durch ein Brandmal von der Größe eines Handtuchs, das wie ein solches um ihre Hüften herumlief“ (DW 326), erscheint ihm als „die reglose Statue eines wie aus ihm selbst hervorgesprungenen Schreckens“ (DW 371).

Um sein Schicksal endgültig zu besiegeln, bedarf es jetzt nur noch, kurz vor Slunj, wo die Reise enden soll, des Empfangs eines Briefes, in dem der Vater „die Mitteilung seiner Verlobung mit Fräulein Monica Bachler, nebst der Ankündigung baldiger Heirat“ (DW 375) macht. Sein plötzlicher Tod „vor Schrecken“ (DW 390) an den Wasserfällen von Slunj, an jenem Ort also, an dem das Donaldsche Elend dereinst seinen offenbar vorherbestimmten unheilvollen Lauf nahm, in der Forschung auch als „der Schlußpunkt eines Verfalles des Willens zum Leben“ interpretiert,[504] vollzieht sich ohne klangliche Begleitung, abgesehen natürlich vom Geräusch des in die Tiefe stürzenden Wassers: „ein in sich gekehrter Donner, das Kommen und Gehen in einem, im Ohr ein Massiv aufrichtend, an dessen sonorer Ruhe all sonstiges klein vorüberging.“ (DW 393)

So weit zu den Hauptwerken Doderers, in denen die Musik eine maßgebliche Rolle spielt. Doch auch schon im weniger bekannten Frühwerk, das teilweise erst postum der literarischen Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde, ist die Musik als Thema stark präsent. Etwa begegnet dem Leser bereits in Doderers erstem, ursprünglich als „Divertissement“ geplantem Prosawerk „Die Bresche. Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden“ (1921; 1924) der Tondichter S. A. Slobedeff, „am meisten wohl als Autor der ‚Abenteuerlichen Symphonie‘ bekannt“ (FP 121). Seine Aufgabe ist es, als eine Art guter psychotherapeutischer Geist heilend auf den von seiner sadistischen Sexualpräferenz überwältigten Jan Herzka einzuwirken. Neben der „Abenteurer“-Symphonie, deren Aufführung Herzka nach erfolgreicher „Menschwerdung“, sprich: nach vollbrachter Integration der perversen Tendenzen in sein psychosexuelles Profil, im „Nachspiel“ der „Bresche“ beiwohnt, erfüllt hier vor allem ein anderes Musikwerk eine zentrale Funktion; das ist die Quadrille aus Georges Bizets Oper „Carmen“ („Ha, sie naht! Es ist die Quadrille!“).[505] Dieser

504 Reininger, Die Erlösung des Bürgers, S. 201.

505 „Die Oper von Bizet ist von Doderer passend gewählt. Auch in ihr geht es um Besessenheit se-

schwungvolle Marsch, der zu einer Peitschen knallenden Pferdenummer im Zirkus gegeben wird, begleitet den Durchbruch der sadistischen Ambitionen von Jan Herzka. Im Anschluss an die Zirkusdarbietung führt dieser bedenkliche „Held", in dem der Autor allem Anschein nach seine eigenen sadistischen Phantasien auslebte,[506] endlich die Auspeitschung der „Stute Magda" (FP 162), sprich: der Magdalena Güllich entschlossen durch. Das Musikstück erklingt erneut, als der besinnungslos durch die Straßen treibende, seelisch zerrissene Herzka Zwischenstopp auf einem Baum macht, von wo aus er einem nächtlichen Gartenfest beiwohnt und Einblicke in fragwürdige gesellschaftliche Realitäten gewinnt (vgl. FP 144 ff.). Wieder kündigt die Quadrille einen gewalttätigen Übergriff an. Als im Haus ein Feuer ausbricht, droht Herzka entdeckt zu werden. Auf der Flucht schlägt er den Freund der Tochter des Hause nieder (vgl. FP 148). Quasiorchestraler Lärm, erzenes Glockenläuten, ferne Fanfaren, eine lustig blasende Trompete, schreiende Knaben- und Mädchenchöre sowie rasender Paukenwirbel untermalen Herzkas Fiebertraum (vgl. FP 158–163). Hingegen ist es angenehmer russischer Gesang zu Lautenklängen, der ihn, den in Slobedeffs Obhut Genommenen, aus dem Genesungsschlaf lockt (vgl. FP 174 f.). Wie alle Beschreibungen von Musik in „Die Bresche" verbleibt auch die Thematisierung der „Abenteuerlichen Symphonie" (vgl. FP 202 ff.), die das Ende von der „Bresche" bildet,[507] noch auf einer sozusagen unteren Stufe dieser von der Komparatistik anerkannten Sonderdisziplin namens „verbal music", indem sie die Musik nämlich lediglich behauptet (hierunter verstehe ich bloße Nennungen und – wie in diesem Fall – Zitate des gesungenen Textes)[508] und nicht *„der Sprache passiert"*,[509] wie man mit Roland Barthes sagen könnte.

Auch im erst postum veröffentlichten Fragment „Jutta Bamberger" (1923 ; 1968) spielt die Musik eine nicht unwesentliche Rolle. In dieser *„biographisch zentrierte[n]* Sache" (TB 143, 28. 7. 1923) dient die Musikbegeisterung der Titelheldin vor allem dazu, ihre tiefen seelischen Qualitäten zu betonen. „Die Bamberger-Kinder erhielten alle den üblichen Musik-Unterricht" (FP 224), heißt es zur Einleitung der Musik-Passage. Doch während dieser von den Zwil-

xueller Art, auch hier unterliegt die Frau der Gewalt des Mannes, wird sogar von ihm getötet." Buchholz, Musik im Werk, S. 91.

506 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 129.

507 „Herzkas Selbstfindung entspricht dem Auffinden der richtigen Musik. Der Weg beginnt bei mechanisch anmutender Tanzmusik und endet bei der Symphonie." Buchholz, Musik im Werk, S. 94.

508 Tatsächlich sind die zitierten Stellen textidentisch mit Passagen aus Doderers eigener „Symphonische[n] Phantasie" namens „Der Abenteurer" (vgl. Kap. 2.2.7).

509 Vgl. Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt a.M. [6]1990, S. 20.

lingen Jeanette und Lilly „brav und lieb“ (FP 224) ausgeführt wird, betreiben Bruder Karl und die kleine Jutta die Sache mit Leidenschaft. Besonders Letztere übt „mit Strenge und Regelmäßigkeit“ (FP 224). Auch im Genießen der Kunst, im Durchdrungenwerden von dem „mächtigen Tongefüge“, das der „Organist oder sonst wer“ (FP 224) in der Kirche übend fabriziert, zeigt sich Jutta befähigter als andere. Die große Bedeutung dieser frühkindlichen Momente, die mit einem sehr angenehmen „genußreichen Gefühl“ (FP 225) einhergehen, beweist sich durch ihre erinnerte Wiederkehr, sobald eine tiefgreifende Veränderung in Juttas seelischer Biographie sich ereignet hat. Etwa nach jenem Badeausflug, in dessen Verlauf sie ahnende Kenntnis über ihre homosexuellen Neigungen gewinnt (vgl. Kap. 6.2), da fällt ihr des Abends im Bett „jene Orgelmusik aus der kleinen Kirche ein und das Lauschen mit dem Bruder“ (FP 251). Auch die „zarte Wollust“ (FP 251), die sie damals gefühlt hat, vermag sie hervorzurufen. Die Musik hilft der Figur der Jutta Bamberger bei der Bewältigung ihrer innerseelischen Konflikte. Um die Bedeutung der Musik in Juttas Dasein zu veranschaulichen, inszeniert der Autor ihr Klavierspiel mit besonderem dramatischem Geschick: Am Ende des zweiten Teils, der ihr Leben ab dem zwölften Lebensjahr behandelt, übt sie so lange am Klavier, bis die Fuge erarbeitet ist. Der dritte Teil nun, der ihr Leben ab dem sechzehnten Lebensjahr beschreibt, setzt mit Jutta am Klavier ein. Ob wenige Sekunden oder mehrere Jahre zwischen den beiden Momenten liegen, bleibt offen. Der Autor imitiert so jedenfalls eine zeitlich unbestimmte Kunstpause, die die Schilderung jener gewaltigen Komposition, die die junge Lesbierin sodann zum Erklingen bringt, würdig einleitet. Die gespielte Musik wird mit der Architektur eines Domes verglichen, und die Beschreibung beschwört insgesamt die Inbrunst religiöser Entäußerung herauf. Sie ist ein eindrucksvolles Beispiel für das, was die Forschung als „verbal music“ klassifiziert (vgl. Kap. 3.1.1).

Jetzt aber zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand: In den „Divertimenti“ begegnet die Musik als Thema oder Motiv allenthalben. In „DIVERTIMENTO NO I“ (1924) ist es ein Opernbesuch, der Adrian die Möglichkeit eines anderen, eines ‚eigentlichen‘ Lebens aufzeigt:

> […] gerade da, in einem sehr ausgeprägten Zeitteilchen, hatte er so gefühlt, als trenne ihn eine nur dünne Scheidewand zuinnerst entzwei, die eigentliche Kammer seines Lebens, das er zu führen hätte, verhüllend: während er selbst im Geläuft der Tage und in Beschränktheit und Druck verblieb. (E 11)

Seiner Empfänglichkeit für den Seelenzauber der Musik, die in einem älteren Typoskript dieses Divertimentos mit dem Titel „Rufina Seifert“ noch um ei-

niges ausgeprägter ist (vgl. Kap. 5.1), hat er es schließlich zu verdanken (oder anzulasten), dass er die Bekanntschaft mit der irrsinnigen Rufina als „eine Art von ‚innerer Erneuerung'" (E 37) erlebt. Denn ähnlich wie die Musik, diese begriffslose und das Gemüt dennoch oder gerade deswegen derart tief erregende Sprache, rührt ihn auch die Anschauungs- und Ausdrucksweise der Geisteskranken an. Nicht mehr fähig, „das meiste gleichsam als ‚Fertigware' funktionell zu handhaben – vorzüglich Begriffe und deren Verkettungen" (E 38), gebraucht die Figur der Rufina eine Sprache, die für Adrian „die Eigentümlichkeit einer gewissermaßen dichterischen Produktivität" (E 38) offenbart. Die teilweise Annäherung an musikalische Phänomene, die durch die Auflösung der Begriffe, durch die Unikalität mehr oder weniger arbiträrer Wortfolgen, mithin durch die weitgehende Intentionslosigkeit der Sprache erzielt wird – diesen eher pathologischen Komplex interpretiert Adrian irrtümlich als Ausdruck künstlerischer Inspiration. Dass die Anbahnung eines weiteren Paarglücks, diesmal zwischen Adrian und der durchaus vernünftigen, möglicherweise sogar kalkulierenden Sofja Mitrofanow,[510] von eben jenem Ouvertüren-Vorspiel begleitet wird, „welches unseren Knaben einst in der Oper hatte philosophieren lassen" (E 41), dient vermutlich der harmonischen Abrundung der Prosa, entbehrt allerdings auch nicht der Ironie (vgl. Kap. 5.1)

In „Divertimento No II" (1925), das vor dem Hintergrund einer in den Fluten eines Stausees langsam versinkenden Ortschaft spielt, ertönt „[e]ine fremde Flöte" (E 49), die so genannte „Occarina" (eigentlich: „Okarina"). Sie erfüllt „mit ihren liegenbleibenden Tönen den Sonnenraum über dem See" (E 49). Der „einförmige Klang" (E 49) dieses flötenähnlichen Blasintrumentes signalisiert die diffuse Bangnis, in der sich die Hauptfigur namens Jentsch befindet. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es sich hierbei um eine Klanghalluzination handelt, hervorgerufen durch die äußere und innere Ausnahmesituation des „Helden". Eine Vermutung, die durch folgende Tatsache bestätigt wird: Als ihm auf der Terrasse seines ehemaligen Elternhauses plötzlich seine Jugendliebe Martha entgegentritt (an sie hatte er vorher häufig sehnsuchtsvoll denken müssen) und das Wort an ihn richtet, erscheint ihm der Klang ihrer Stimme, „als hörte er zwischen Eis und Felsen plötzlich eine fremde Flöte" (E 52).[511] Schließ-

---

510 So jedenfalls sieht Kling diese Figur. Vgl. Kling, Madwoman and Muse, S. 49f.

511 Möglicherweise dient der Flötenklang als Klangsignal für das depressive Potenzial, das sich in „Divertimento No II" entlädt. So klingt etwa auch die Stimme eines hervorragend depressiven Helden der Weltliteratur, nämlich diejenige von Hermann Melvilles Bartleby, „wie der Ton einer Flöte". Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Melancholie als Ärgernis: Melvilles „Bartleby". In: Dietrich Engelhardt u.a. (Hg.): Melancholie in Literatur und Kunst. Stuttgart 1990, S. 111–126; hier: S. 118.

lich erschallt ein Grammophon in besagter unheimlicher Szenerie. Im bleichen Mondlicht veranstalten einige romantisch gesinnte „Maîtres de plaisir“ (E 53) der Gegend ein nächtliches Wasserpicknick. Obwohl er sich zunächst innerlich gegen den „provinzialen Beigeschmack“ (E 53) der Veranstaltung auflehnt, ist Jentsch bald Teil des grotesken totentanzähnlichen Reigens, der auf der knapp über dem Wasserspiegel liegenden Terrasse seines ehemaligen Elternhauses stattfindet. Berauscht von Wein, vor allem aber von der Grammophonmusik, deren nahezu gewalttätiger Einwirkung sich kein Teilnehmer jener „venezianischen Nacht“ entziehen kann, gerät Jentsch in eine Stimmung, bestehend aus bangem Entsetzen und erotischem Begehren. Während das Grammophon weiter sein martialisches Klangwerk betreibt – was sich deutlich in der Sprache niederschlägt – „fuhr durch die Glieder und bog sie in den Tanz“ (E 54); „im Quieken und Kreischen des Spielwerks“ (E 55); „die Musik saugte […] hinaus“ (E 55); „trieb den Takt durch den Schädel hindurch ins Kreuz“ (E 56) –, vollzieht sich ein „heftig gewollter Unsinn“ (E 55): die leidenschaftliche Vereinigung von Jentsch und seiner Jugendliebe Martha. Auch tags darauf, als sich das reaktivierte Liebespaar erneut in der „andersgeformten Welt“ (E 59) der künstlich aufgestauten Seenlandschaft trifft, ist der Einfluss von Tanzmusik nötig, „ein gezogener Tanz mit Gesumm und kleinen süßen Jauchzern und mit Geklapper“ (E 59), abgespielt auf dem Grammophon, um erneut Begehren und Simulation von romantischer Leidenschaft zu entfachen. Welche Musik es ist, die sich auf dem Grammophonteller von „Divertimento No II“ dreht, ist nicht erwähnt. Da die Hochzeit der Divertimento-Phase mitten in das von F. Scott Fitzgerald ausgerufene „Zeitalter des Jazz“[512] fällt, ist immerhin nicht auszuschließen, dass hier ausnahmsweise mal keine Klassik gespielt wird.[513]

Auch in „Divertimento No III“ (1925/26) bildet Musik den klanglichen Hintergrund für das Liebesbegehren. So erinnert sich Professor Wittassek äußerst wehmütig an die zweisamen Musizierabende mit seiner früh verstorbenen Frau: „Sie blättert um am Klavier und ihr aufmerksames Gesicht tritt bestrebt in den Kerzenschein“ (E 66). Wenn nun das gemeinsame Musizieren mit der heranwachsenden Tochter Lily, die „zwei Instrumente spielen gelernt hatte in den

512 Ein Topos, der durch die 1922 erschienene Geschichtensammlung „Tales of the Jazz Age“ geprägt wurde.

513 Buchholz vermutet bei Doderer eine „ablehnende Haltung gegenüber der Tanzmusik und leichter Musik im allgemeinen“. Wo sie im Werk stattfinde, stehe sie stets „in einem negativen Kontext“. Buchholz, Musik im Werk, S. 43 f. Ganz ohne Ausnahme hat Doderer die Tanzmusik allerdings nicht abgelehnt (auch im Werk ist sie nicht immer negativ konnotiert); man nehme etwa diesen Tagebucheintrag: „Ich liess heute bei Mia das Grammophon ein paar moderne Tänze spielen, die ich gut leiden mag.“ TB 103, 21. 11. 1922.

letzten Jahren, Violoncello und Klavier" (E 73), aus des Professors Perspektive mit nahezu identischen Worten beschrieben wird – „sie blättert um am Klavier und ihr aufmerksames Gesicht tritt bestrebt in den Kerzenschein" (E 74) –, deutet sich die prekäre erotische Situation an, die im Hause Wittassek herrscht (vgl. Kap. 5.3). Dass die entscheidende Wende in der Liebesbiographie von Fedor Wittassek durch einen Opernbesuch eingeleitet wird, unterstreicht die große Bedeutung, die der Musik in diesem Divertimento zukommt. Aufgeführt wird jene Oper, die der Autor selbst im Februar 1926 als „die größte und schönste" (TB 327) bezeichnete, die er jemals gehört habe: „Fidelio". Die – gleich doppelt erklingende – lyrische Einlage in „Divertimento No III" (vgl. E 84 + E 89) ist ein Zitat aus Beethovens „Fidelio". Es stammt aus dem „Rezitativ und Arie" im ersten Akt, in dem Leonore allein auftritt. Ob Glück und Gnade oder „Moment der Vorsehung" (worauf die zitierte „Fidelio"-Stelle hinweisen könnte: „So leuchtet mir ein Farbenbogen, [/] Der hell auf dunklen Wolken ruht."),[514] – die Sängerin auf der Bühne entpuppt sich als Fedor Wittasseks Jugendfreundin Cornelia.[515] Wohl inspiriert von „diese[r] ungeheuerliche[n] Musik, die während des letzten Zwischenaktes jedes Maß überflog" (E 84), leitet der in dieser Hinsicht leicht aus der Übung gekommene Professor im Anschluss an die künstlerische Vorstellung sein Liebeswerben ein.

In „Divertimento No IV" (1926) ist zunächst kein Raum für die bezaubernde Macht der Töne. Hier herrscht allein der urgewaltige, brandende Lärm einer modernen Metropole. Erst in der nachzivilisatorischen Ära, nachdem die große Katastrophe alle Errungenschaften des technologischen Fortschritts zerstört hat, ertönt wiederholt „des Waldes leichte Tiermusik": „Über des Meeres entfernter, von immer gleichen Pausen geteilter Brandung, baut sich Girren und Quaken, des Waldes leichte Tiermusik." (E 98 + E 101) Das von Funktelegraphist Adam und mehreren namenlosen Evas bewohnte Paradies bleibt allerdings nicht lange ungestört. Die Versuchung in Form wissenschaftlich-rationaler Erkenntnis tritt gewaltätig an die kleine, offenbar patriarchalisch organisierte Gemeinde der Überlebenden heran (vgl. Kap. 5.4): Eine in der zerstörten Stadt hausende Männerhorde um den „Brillenhäuptling" (E 108 + E 110), der als Sinnbild des konservativen Fortschrittsbewahrers auftritt, fordert die Inselbewohner um Vater

514 Vgl. hierzu Sabine Henze-Döhring: Ein Singspiel aus dem Geist der Restauration: Beethovens „Fidelio". In: Silke Leupold (Hg.): Geschichte der Oper. Bd. 3: Sieghart Döhring u. Sabine Henze-Döhring: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Laaber 2006, S. 90–96; hier: S. 92 f.

515 Buchholz sieht die Musik mit Umsicht gewählt, „denn Cornelia muß als Leonore ihren gefangenen Gatten Florestan aus dem Gefängnis befreien, dasselbe, was sie auch als Cornelia für Wittassek tut." Buchholz, Musik im Werk, S. 72 f.

Adam heraus. Während sich die kämpferischen Handlungen anbahnen, nimmt auch eine tragische „Lovestory“ ihren Lauf. Dank der starken Anziehungskraft zwischen Laila (Insel) und Sancho (Stadt) erhält das „Divertimento No IV“ Gelegenheit, wie zuvor schon das „Divertimento No III“, eine lyrisch-gesangliche Einlage ‚erklingen‘ zu lassen: Sanchos „kleines ungeschicktes Lied“ (E 112) an Laila, das den folgenden Refrain hat: „Ich liebe Laila. [/] Könnt’ ich doch einmal [/] selbst Laila sein.“ (E 112 + E 119) Dem jungen Liebespaar ist kein Glück beschieden. Sancho stirbt bei den kämpferischen Auseinandersetzungen. Auch die lieblichen Töne klingen schließlich aus: Seiner pessimistischen, fortschrittskritischen Stoßrichtung gemäß triumphiert in „Divertimento No IV“ zuletzt wieder der urgewaltige, brandende Lärm einer modernen Metropole.

Das „Divertimento No V“ (1926) bildet in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme in der Divertimento-Reihe (vgl. Kap. 5.5). Auch aus dieser kleinen Revue über die Musik als Thema oder Motiv in den „Divertimenti“ fällt es heraus. Inhaltlich stellt es keinerlei Bezug zur Musik her. Auch seine einmontierte Lyrik vermag dieses Urteil nicht einzuschränken. Denn anders als in No III (vgl. E 84 + E 89) und No IV (vgl. E 112) sind in No V die lyrischen Einlagen keiner Figur, sondern einer lyrisch subjektiven Erzählinstanz zugeordnet (vgl. E 136 + E 142), wie übrigens auch in No II (vgl. E 63) sowie No IV (vgl. E 94).

Das „Divertimento No VI“ (1926) holt die Versäumnisse seines Vorgängers umso eifriger nach. In ihm wird alles zur Musik. Heldin dieser kleinen, sozusagen doppelt ‚musikalischen‘ Wunderprosa, die nämlich nicht allein beabsichtigt, selbst ein Klangereignis zu sein, sondern in der sich außerdem Klänge und Töne ereignen „ohne Unterbruch“ (E 145), sowohl natürliche als auch künstliche, ist ein blindgeborenes Mädchen, das als Heranwachsende sehend wird. Bis es allerdings so weit ist, nimmt der Text die Gelegenheit wahr, aus gut begründeter Perspektive heraus, denn „Viktoria hörte schärfer als die mit sehenden Augen Begabten“ (E 145), auf die Umwelt zu lauschen, so dass der Text bisweilen wirkt wie die literarische Inszenierung dessen, was der zu Doderers Zeiten anerkannteste Musikgelehrte Hugo Riemann einmal wie folgt beschrieben hat:

> Allem, was überhaupt hörbar ist, eignet eine Wirkung, die man eine musikalische nennen kann und oft genug wirklich so nennt: man denke an die menschliche Sprache, in der wir sogar höher ausgebildete musikalische Wirkungsmittel finden werden, man denke an den Gesang der Vögel, an das Heulen des Windes, das Brausen der See, an das Rollen des Donners, das Knarren des Mühlrades.[516]

---

516 Hugo Riemann: Grundlinien der Musikästhetik (Wie hören wir Musik). Berlin ^{5}1921, S. 5.

In dem kleinen „Ritter-Roman" „Das letzte Abenteuer" (1936; 1953), Doderers zweitem Versuch, ein siebtes Divertimento zu schreiben,[517] hat der Autor sich selbst als rhapsodischen Sänger porträtiert. Der „Spielm. als Selbstporträt" (TB 861, 14. 9. 1936) trägt eindeutig die Gesichtszüge seines Erfinders, der an sich selbst gerne „einen entfernt mongolischen Einschlag"[518] hervorhob. Daher also der dezidierte Hinweis auf die „etwas schräggestellten Augen" (vgl. DlA 82),[519] aus denen der Spielmann den eigentlichen Helden der Geschichte, den im finalen vierten ‚Satz' von „Das letzte Abenteuer" nurmehr in depressiver Klarsicht bzw. in „höhere[r], metaphysische[r] Klarsicht"[520] fahrenden Ritter Ruy de Fanez (vgl. Kap. 6.4), lustig ansieht. Plötzlich, wie aus dem Nichts, neben dem freien Herrn von Fanez erscheinend, der just zuvor im verzauberten Wald sein Minnelied auf den Wurm zu Ende gesprochen hat (vgl. DlA 82), hebt der Spielmann auch schon, begleitet von einer großen Doppel-Laute, zu singen an. Das Lied des Spielmanns, das der Autor aus seiner im Jahr 1927 gedichteten Symphonischen Phantasie „Der Abenteurer" herübergerettet hat (vgl. Kap. 3.2.6), ist eine Hymne auf das Schicksal des Abenteurers, eine lyrische Beschwörung des fatalistischen Ritterlebens.[521] Der Spielmann wurde in der Sekundärliteratur treffend als „Jenseitsmanifestation"[522] bezeichnet. Seinetwegen ist der Ritt in den – sozusagen mystischen Leib des Waldes –[523] überhaupt erst unternommen worden (vgl. DlA 5 ff.). Jetzt scheint er das Ende jedweder Reise zu verkünden: Noch bevor sein Lied verklungen ist, hat sich der schrägäugige Spielmann bereits so weit entfernt, dass er aus der Ferne auf Herrn Ruy mit einem Mal wie der personifizierte Tod wirkt:[524] nicht mehr die Laute, sondern die Fiedel streichend, „deren durchdringend süßer Ton aufjauchzte und

517 Doderers erster Versuch, ein siebtes Divertimento zu schreiben, das schließlich Roman gewordene „Geheimnis des Reichs" (1927–29; 1930), kommt ohne Musik als Thema oder Motiv aus (vgl. Kap. 6.3).

518 So im „Spiegel"-Interview vom 5. 6. 1957. Vgl. [Anonymus], Der Spätzünder, S. 57.

519 Auch zuvor schon im Bericht des Herrn Fanez an seinen Knappen Gauvain ist der Spielmann als „ein bemerkenswerter Mann" „mit ein wenig schrägen Augen" beschrieben worden. Vgl. DlA 8.

520 Kristeva, Schwarze Sonne, S. 12.

521 „[A]uf die schwebende Chance, auf das Schicksal und das Ungefähr hin setzen wir alles ein, brechen die Brücken hinter uns ab, treten in den Nebel, als müßte der Weg uns unter allen Umständen tragen. Dies ist der typische ‚Fatalismus' des Abenteurers." Georg Simmel: Philosophie des Abenteuers. In: Gesamtausgabe; Bd. 12. Frankfurt a.M. 2001, S. 97–110, hier: S. 102.

522 Vgl. Martin Voracek: Rand der Wissenschaft, Beginn des Magischen. Eine literar-onomastische Studie zu den Figurennamen im Werk Heimito von Doderers. Phil. Diss. Wien 1992, S. 435.

523 Inspiriert durch diese Formulierung: „Denn der Wald ist in Wahrheit ein mystischer Leib". Martin Mosebach: Rotkäppchen und der Wolf. München 2006, S. 50.

524 Vgl. hierzu auch Arnold Böcklins „Selbstbildnis mit fiedelndem Tod" (1872).

erstarb“, nicht länger aus Augen schauend, sondern aus „zwei leere[n] Höhlen“ (vgl. DlA 84).

Das endgültige siebte Divertimento trägt besonders populäre Musikinstrumente bereits im Titel: „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho“ (1951; 1955/1958). Zwar bringen die Posaunen im siebten Divertimento keine Mauern zum Einsturz. Gleichwohl begleitet ihr lautstarker Einsatz das Eindringen einer brüllenden Menge in eine geschlossene Räumlichkeit. Der in Anlehnung an die alttestamentarische Geschichte benannte grobe Unfug, der in „Divertimento No VII“ stattfindet, bildet den absurd-grotesken Höhepunkt einer an irrsinnigen Entwicklungen reichen Geschichte. Nachdem er sich endgültig seiner von Alkohol gestützten Depression ergeben hat (vgl. Kap. 5.7), wird die Gesellschaft des Ich-Erzählers immer schlechter. Die Saufgelage bei ihm zu Hause eskalieren schließlich in einem gemeingefährlichen Scherz, der der fast siebzigjährigen Wohnungsnachbarin des Ich-Erzählers gilt: Während die über die städtische Musikvermittlung engagierten Posaunen, „ihrer drei: zweimal Tenor und einmal Baß“ (PJ 30), im Nebenraum den Triumphmarsch aus Verdis „Aida“ erklingen lassen, „in wahrhaft rührender Schönheit“ (PJ 32), wie es heißt, überfällt die Männerhorde, unter Gebrüll und dem Geknatter von Spielzeugpistolen, das Schlafzimmer der alten Dame. Anders als in der biblischen Überlieferung, die in ein fürchterliches Gemetzel mündet, findet die von einem „demütig-starken[n] Bläsersatz“ (PJ 32) begleitete Attacke im siebten Divertimento allerdings kein Ziel. Wie sich später herausstellt, haben bis auf den Ich-Erzähler alle Teilnehmer jener polizeiliche Maßnahmen herausfordernden „Büberei“ (PJ 34) gewusst, dass Frau Ida zum Zeitpunkt der Aktion nicht zu Hause sein würde. Wie man gewissermaßen aus Versehen, wegen melancholischer Umnachtung, Mittäter einer – ausdrücklich dezisionistisch verbrämten – (vgl. Kap. 5.7) antisemitischen Aktion werden kann, scheint das eigentliche Thema dieses Erzählabschnitts zu sein.[525] Zum einen enthält der Text einen deutlichen Hinweis auf Frau Idas jüdische Herkunft.[526] Zum anderen scheint es angebracht, die Geschichte mit einem Zeitungsartikel aus dem „Völkischen Beobachter“ in Beziehung zu setzen, den Doderer im November 1936 in sein Tagebuch eingeklebt hat und an den er sich zum Zeitpunkt der Niederschrift von „Divertimento No VII“ erinnert ha-

525 Zur antisemitischen Motivation der Posaunenattacke auf Frau Ida vgl. auch Wendelin Schmidt-Dengler: Posaunenklänge. Lautes und Leises bei Doderer. In: Fenster, S. 93–106; hier: S. 105.

526 „Der Familienname Frau Idas vermochte wohl irgendwelche Gedankenverbindungen zum Alten Testament hinüber anzuregen.“ PJ 29.

ben könnte. Der Artikel über den ersten „Deutschen Reichsposaunentag", der im Oktober 1936 in Bielefeld abgehalten wurde, berichtet von 4500 Posaunenbläsern, die „aus allen deutschen Gauen" nach Bielefeld gekommen waren und die Stadt „zwei Tage hindurch mit ihren Klängen" erfüllten (vgl. TB 873, 9. 11. 1936). Was er ursprünglich wohl vor allem aus der Freude am Grotesken für aufbewahrenswert gehalten hat, könnte Doderer im nachhinein als Beweis seiner eigenen Schuld empfunden haben, sich nämlich nicht rechtzeitig genug entschieden von derartigen ‚musikalischen' Missbräuchen und der dahinter stehenden Ideologie verabschiedet zu haben.[527]

3.2.6 Text für Musik – die „Symphonische Phantasie" „Der Abenteurer" (1927)

Wie erwähnt, spricht bereits aus Doderers erstem Buch „Die Bresche" eine große Leidenschaft für die Musik (vgl. Kap. 3.2.5). In der Figur des charismatischen Tondichters Slobedeff hat der Autor seiner Begeisterung für die Schwesterkunst ein literarisches Denkmal gesetzt. Vor allem der Schluss des Buches, in dem der Besuch einer Aufführung von Slobedeffs „‚Abenteuerliche[r] Symphonie'" (FP 201) geschildert wird (inklusive Wiedergabe einer gesungenen Textpartie), dürfte einen realen Komponisten animiert haben, Doderer als Texter für Symphonien ins Auge zu fassen:

> 17. XI. wurde ich mit dem Componisten *Carl Senn* bekannt; ein Mann von etwa 45 Jahren, der Vater jenes *Walter Senn*, der Lieder (Gedichte) von mir componiert hat. *Senn (– Vater)* wünschte mich kennen zu lernen um mit mir *Symphonien* (für Chor, Soli u. Orchester) zu arbeiten („Der Abenteurer", „Ein Frauenleben") wobei ich den Text machen soll; er war durch die „Bresche" auf diesen Gedanken gekommen. Da ich aber gegenwärtig nichts Grösseres anpacken kann, so einigten wir uns auf einen Liederzyklus, vorläufig, um später d. h. nach Erledigung meiner Universitätsangelegenheiten, ev. die gemeinsame Arbeit [...] aufzunehmen. (TB 254, November 1924)

Kurz darauf heißt es:

> 28. XI. stellte ich gemeinsam mit *Dr. Carl Senn* den Text fest, den er als Zyklus von sechs Gesängen für Sopran u. Str. Quartett komponieren will: es soll „Nächte" heissen und in diesem Jahr noch fertigwerden. (TB 256, November 1924)

527 Vgl. hierzu auch Schmidt-Dengler, Posaunenklänge, S. 105.

Bisher ist die Forschung überwiegend davon ausgegangen, dass aus diesen Plänen „nichts Nachweisbares“ entstanden ist.[528] Weder konnten die angeblichen Gedichtvertonungen von Senn junior (Walter Senn) entdeckt werden,[529] noch ist den Hinweisen auf die Symphonien, die Doderer vorhatte, mit Senn senior (Carl Senn) zu erarbeiten, ernstlich nachgegangen worden.[530] Dass es sich bei beiden Werken, die Doderer in dem ersten der beiden Tagebuchzitate nennt, zunächst einmal um fiktive Tondichtungen handelt, konnte freilich nicht unbemerkt bleiben:[531] Nicht genug damit, dass die Figur des Slobedeff in der „Bresche“ als der berühmte Verfasser der „Abenteuerlichen Symphonie“ in Erscheinung tritt (vgl. FP 121, 191, 194, 201–204). Auch liegt im „Jutta Bamberger“-Fragment, in dem Slobedeff ebenfalls keine unbedeutende Rolle spielt (vgl. Kap. 6.2), des Komponisten Klavierauszug für vier Hände, betitelt „Ein Frauenleben“, in einem Schaufenster aus (vgl. FP 323). Außerdem wird hier in einer vom Autor gestrichenen Passage ebenfalls die „Abenteurer“-Symphonie von Slobedeff erwähnt (vgl. FP 497).

Eine Einschätzung in der Sekundärliteratur muss allerdings revidiert werden. So hat der Kontakt zu dem Komponisten *Karl* Senn (1878–1964) wenigstens auf Doderers Seite ein Ergebnis hervorgebracht. Aus welchem Grund sein Libretto von Musikerseite aus unbearbeitet blieb, lässt sich heute nicht mehr feststellen.[532] Jedenfalls befindet sich im Nachlass des Dichters auch eine so

---

528 Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 95.

529 Lediglich einen weiteren Hinweis auf Walter Senn gibt es bei Doderer. So wird Senn junior in einer Fußnote des Essays „Grundlagen und Funktion des Romans“ als der Verfasser einer Dissertation über „Die Hauptthemen der Sonatenform in Beethovens Instrumentalwerken“ erwähnt. Vgl. WdD 172.

530 In der Sekundärliteratur lassen sich nur wenige Hinweise auf dieses Werk finden. Loew-Cadonna erwähnt die „‚Symphonische Phantasie‘ mit polternden Versen“ in seinem Nachwort zur Edition der „Texte aus der Gefangenschaft“ (vgl. SK 152). Gruber weist in ihrer Untersuchung der unterschiedlichen Fassungen von „Das letzte Abenteuer“ auf die innere Verbindung zur „Abenteurer“-Symphonie hin (vgl. Gruber, Heimito von Doderers „Das letzte Abenteuer“, S. 20). Bei Wolff taucht sie in einer Fußnote als immerhin existent auf (vgl. Wolff, Heimito von Doderer, S. 141). Am intensivsten, ohne hierbei dem eigentlich Clou des Textes auf die Schliche zu kommen (der mythischen Figur des Androgynen als Integrationssymbolik), hat sich Schedlmayer mit der „Symphonischen Phantasie“ auseinandergesetzt (vgl. Schedlmayer, Rätsel-Schrieb, S. 107–111).

531 Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 95.

532 „Mit Heimito von Doderer war in eingehenden Gesprächen der Plan für eine Symphonische Phantasie ‚Der Abenteurer‘ entworfen worden. Als das Libretto vorlag, konnte sich Karl Senn nicht sogleich zur Komposition entschließen, und so blieb dann das Manuskript in seinem Nachlaß.“ Walter Senn: Karl Senn (1878–1964). Aus dem Leben und Schaffen. Werkverzeichnis. Innsbruck 1978, S. 26.

bezeichnete „Symphonische Phantasie" des Titels „Der Abenteurer", die im Anhang der vorliegenden Arbeit erstmals editorisch zugänglich gemacht wird. Grob gesagt, handelt es sich hierbei um eine überwiegend in gereimten Versen geschriebene, über vier ‚Sätze' verteilte, von einem Intermezzo (zwischen ‚Satz' II und ‚Satz' III) unterbrochene dramatische Dichtung, die mit Gesangssolisten und gemischten Chören (hierin ähnlich dem Finalsatz von Beethovens 9. Symphonie) die heroisch-pessimistische Existenzform des so genannten Abenteurers besingt.

Wie die Titelei angibt (jedenfalls in zwei Fällen des in drei Ausführungen überlieferten Typoskripts), ist die endgültige Fassung der „Symphonischen Phantasie" 1927 entstanden.[533] Die Idee für die „Abenteurer"-Symphonie reicht aber weiter zurück. So vermerkt das Tagebuch im Januar 1921 unter dem Stichwort „Schriftl. Arbeiten" „Verse zu Böcklin's ‚Der Abenteurer'" (vgl. TB 15). Überliefert in den zeitgleich entstandenen Arbeitskladden, die auch in den Folgejahren immer wieder Textproben zum „Abenteurer"-Komplex enthalten, erweisen sich diese Verse als identisch nicht nur mit einem verschiedentlich wiederholten Motiv in der „Symphonischen Phantasie".[534] Auch stimmen sie mit der gesanglichen Passage überein, die Doderer in der 1920/21 geschriebenen, aber erst 1924 veröffentlichten „Bresche" wiedergibt (vgl. FP 203 f.). Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass Doderer auch späterhin auf Verse der „abenteuerl.

533 Ein Abgleich mit den Arbeitsjournalen des Autors bestätigt, dass Doderer bis Mitte 1927 am „Abenteurer" gearbeitet hat. Vgl. Journal/5. Heft/ab 1./I. 1925. Ser. n. 14.065 d. ÖNB; Journal/6. Heft/(P[rivat]-Journal u. Chronik) ab 27. IV. 27. Ser. n. 14.104 d. ÖNB; Stand (1927)/28/29 [Arbeits-Journal ab 27. IV. 27]. Ser. n. 14.105 d. ÖNB. Auch eine Aufstellung seiner geschriebenen und zu schreibenden Projekte im sechsten Skizzenbuch lässt auf diesen Entstehungszeitraum schließen; demnach nahm sich Doderer für 1927 das Verfassen des „Abenteurer[s]" vor. Vgl. Skizzenbuch No VI. 1926. Ser. n. 14.111 d. ÖNB, fol. 9r. Hierzu passt auch noch dieser Tagebucheintrag: „Frühjahr 1927, D IV reprod. u. ‚Abenteurer'" (TB 749, 14. 10. 1935).

534 Die Verse „zu Böcklin's ‚Abenteurer'" lauten: „Sieht er vom hohen [/] Bordrand der Küste [/] fremdart'ge Formen: [/] fröhlich bewegt [/] schlägt ihm das Herz [/] und er lacht der verlornen [/] Ruhe und Heimat [/] und lacht der verlornen [/] lieben Beschränktheit [/] und fühlt die verworrnen [/] Pfade, die ihn, den zum Handstreich erkornen, [/] reissend und vorwärts das rasche Schicksal trägt. [//] Reitet dies Mannskind in schwarzem Stahle [/] über Gebeine in's wartende Land! [/] wüst ist das Herz. Nicht zum ersten Male [/] greift nach des Schwertes vernichtendem Strahle [/] über den Sattelbogen leichthin die Hand. [//] Noch liegt die Landschaft schweigend verschlossen, tückisch erschlossen der bleichende Strand. [/] Helm in der Rechten, den Blick in die Weite – [/] ‚Wohin ich reite und was ich erstreite, was mir ein grauender Morgen bereite – [/] immer getrieben! nimmer geblieben, [/] nirgends verweilet – was immer ich fand.' [//] 10.I.21". Studien II. Heft [ab 1921, Jänner]. Ser. n. 14.175 d. ÖNB, fol. 1r.

Symphonie“,[535] wie er das Werk in einer seinerzeitigen Liste zu skizzierender Arbeiten abgekürzt hat, zurückgreift. Das Lied des Spielmanns, das sowohl im ersten als auch im vierten ‚Satz‘ des 1936 geschriebenen, erstmals 1953 veröffentlichten kleinen „Ritter-Romans“ „Das letzte Abenteuer“ erklingt (vgl. DlA 15 f. + DlA 83), entstammt ebenfalls diesem einzigen Versuch Doderers, Text für Musik zu erschaffen.

Ohne dem argumentativen Gang der vorliegenden Arbeit allzu weit vorausgreifen zu wollen, lässt sich als das Ergebnis einer formalen Analyse das Folgende festhalten: Nicht allein die Viersatzstruktur (inkl. Intermezzo) rückt die „Symphonische Phantasie“ in die Nähe der „Divertimenti“, die ja, dem Vorbild der Sonate bzw. der Sonate für Orchester, der Symphonie, folgend, stets vierteilig (wahlweise mit Intermezzo) ‚komponiert‘ sind (vgl. Kap. 3.4.1). Auch sind in der „abenteuerlichen Symphonie“ Rekurrenzstrukturen größeren Umfangs nachweisbar, wodurch dieses als multimediales Ereignis geplante Werk ein weiteres Kriterium erfüllt, das für die Divertimento-Form maßgebend ist (Stichwort: „phrasierte“ Motivtechnik). Außerdem finden sich in „Der Abenteurer“ auch auf mikrostruktureller Ebene zahlreiche dem Prinzip der Rekurrenz geschuldete Phänomene (sprich: lautliche und rhythmische Korrespondenzen). Da rekurrente Strukturen allerdings unabdingbar für die Sangbarkeit eines Textes sind (vgl. 3.5.2), dürfte ihr häufiges Vorkommen in ‚symphonischem‘ Textgut kaum überraschen.[536] Die Verbindungen der „Symphonischen Phantasie“ zum Divertimento-Komplex sind aber nicht nur formal gegeben. Vor allem auch inhaltlich lassen sich vielfältige Verknüpfungen nachweisen.

Den Typus des Abenteurers hatte Doderer schon früh in einem Essay beschworen, der vor allem auch zum Verständnis von „Das letzte Abenteuer“, Doderers zweitem Versuch, ein siebtes Divertimento zu schreiben, und dessen Vorläufermodell „Montefal“ unentbehrlich ist (vgl. Kap. 6.4). Erschienen am 13. Mai 1921 in der „Wiener Mittags-Zeitung“, behauptet der kleine Aufsatz „Der Abenteurer und sein Typus“ die Existenz einer charaktertypologischen Konstante, nämlich derjenigen des Abenteurers.[537] Besonders in den Kriegsheim-

535 Studien II. Heft [ab 1921, Jänner]. Ser. n. 14.175 d. ÖNB, fol. 10r.

536 „Das Libretto ist der einzige dichterische Text, der ‚nach Musik schreit‘. Gewöhnlich wird aber ein Text gerade dann als nach Musik schreiend bezeichnet, wenn er aus dem Geist der Musik erfunden ist, also Klang und Form der musikalischen Vieldeutigkeit entgegenkommen, weil von dort herkommend.“ Wolfgang Rihm: Dichterischer Text und musikalischer Kontext. In: Schnitzler (Hg.), Dichtung und Musik, S. 29–35; hier: S. 31.

537 Auch die Nähe des Abenteurers zum Verbrecher soll nicht verschwiegen werden. In einer lyrischen Skizze namens „Befreites Leben (Der Verbrecher)“ aus „Sept 26“ klingen Verse aus der symphonischen Phantasie an. Vgl. Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 83v.

kehrern, mit denen er die Erfahrung eines „exzentrische[n] Einzelschicksal[s]“ teilte, erblickte Doderer die zeitlose Gestalt des Abenteurers: Durch die Erfahrung des Krieges den bürgerlichen Ursprüngen entfremdet (Relativierung aller Begriffe und Werte),[538] würde sich besagter Typus vor allem durch „Beziehungslosigkeit und Unfähigkeit zu jeder Bindung“ auszeichnen: „Sein Blick weilt nicht, umfaßt nichts liebend und bewahrend, springt von Ding zu Ding in eine sinnlose, chaotische Weite.“[539]

Dieselben Gedanken, die den Essay bestimmen, liegen offenbar der „Abenteurer“-Symphonie zugrunde. Gleich zu Beginn wird der Abenteurer hier als ein zeitloses Phänomen begriffen: „Dein flüchtiges Bild, das schwankt durch alle Zeiten, [/] und war noch keine, darin du nicht erschienst.“ (SP 655) Auch das Schicksal des Abenteurers ist, wenn man so will, typengerecht: „ewig ist sein Reiten, [/] verdammt, auf gleicher Ebene zu gehn“ (SP 655). Ihm wesensgemäß ist es ferner, sich vor allem durch „des Augenblicks Treiben“ (SP 655) geschmeichelt zu fühlen. Bei dieser charakterlichen Disposition verwundert es wenig, dass der Abenteurer schon früh das kriegerische Erlebnis suchte: Kaum der Schulbank entwachsen, zog es ihn in die Schlacht.[540] Bis hierhin entsprechen die Beschreibungen des Abenteurers durchaus den Vorgaben des kleinen Feuilletons. Die „Symphonische Phantasie“ überrascht allerdings mit der Einführung eines für den Abenteurer untypischen Empfindens, nämlich der sehnsuchtsvollen Reminiszenz an die Begegnung mit einem „jungen geraden Ritter“ (SP 657). Auch betont der Symphonie-Text stärker als der Essay die Determiniertheit des Blutes, die Schicksalhaftigkeit allen Geschehens und die fatalistische Affirmation der Auslöschung.

Nachdem der erste ‚Satz‘ alle Themen vorgegeben hat, die in den Folge-‚Sätzen‘ (und im Intermezzo) neuerlich durchgespielt werden, kommt im zweiten ‚Satz‘ der Abenteurer erstmals selbst zu Wort. Wie es eine überlieferte Ar-

538 Aussagen im Werk unterstützen diese Interpretation. So meint der Erzähler der „Dämonen“ etwa, dass „die Umwallung durch das Elternhaus einst eine Sicherheit geboten“ hatte, „die nach dem Kriege […] fragwürdig zu werden begann“. Vgl. DD 887.

539 Da Doderer den Abenteurer im Essay auch mit dem Hintergrund eines gotischen Domes verschmelzen lässt, steht anzunehmen, dass er mit dieser zeitlosen Gestalt auch expressionistisch und religiös-messianische Vorstellungen verband, wie sie in der nachweislich von ihm studierten Schrift „Formprobleme der Gotik“ (München 1911) von Wilhelm Worringer zum Ausdruck gebracht werden. Vgl. hierzu auch Magdalena Bushart: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925. München 1990, S. 8–17.

540 Wie der Abenteurer in seiner „Symphonischen Phantasie“ hat Doderer selbst den Krieg als ein Ereignis begrüßt, das einen „unerfreulichen Zustand“ beendet, nämlich denjenigen des Schulbankdrückens (vgl. TB 813, 21. 7. 1936).

beitsskizze zu der „Abenteurer“ vorsieht, besingt der Held sein „Entrée ‚in ein freundliches Städtchen‘“.[541] In dieser lieblichen Umgebung ereignet sich nun das, was der Autor in besagter Skizze als das „Zusammentreffen vollkommen heterogener Essenzen auf gleicher Ebene“[542] beschreibt. Einerseits artikuliert hier der Abenteurer seine Sehnsucht nach Sesshaftigkeit: „hier wünscht' ich zu *sein*, [/] der sonst nur vorüber reitet“ (SP 658). Andererseits beklagt dort ein Mädchen ihr entgegengesetztes Los, das darin besteht, ständig „die gleichen Wolken [/] über Dächer ziehn“ zu sehen „wie in kindlichen Jahren“ (SP 658). Während der Abenteurer dazu verdammt ist, nicht bleiben zu können, ist das Mädchen dazu veruteilt, nicht gehen zu können.

Der Sinn der „ereignishaften Beziehung“,[543] die der Autor zwischen diesen beiden Figuren entstehen lässt, besteht darin, sowohl das Schicksal der einen, das freilich von heroisch-pessimistischer Güte ist, als auch das Schicksal der anderen, die ihren Frieden mit einem Leben voll enervierender Eintönigkeit bezahlt,[544] als vorherbestimmt zu deklarieren: „denn es führt [/] eisern bestimmtes Geleis, Euch vorgelegt, weiter“ (SP 660). Um diese desperate Behauptung zu untermauern, hat der Musikautor Doderer eigens ein „Intermezzo“ eingefügt, das in einem raschen Wechselgesang den eigentlichen Herrscher der Welt besingt: den Zwang. Er ist es, der das Leben auf dem Weg und in der Bahn hält. Das Leben selbst, offenbar durch und durch martialisch, ist mit einem Geschoss vergleichbar: „Flugbahn und Sprengpunkt“ (SP 661) stehen fest. Ein Satz, der aus dem „Divertimento No IV“ bekannt ist (vgl. Kap. 5.4), findet hier neuerlich Gebrauch: „Durch bricht der stumpfe Zwang.“ (SP 661)

Der ‚dritte‘ Satz, „welcher […] alle Tiefpunkte enthält“, wie die schon mehrfach zitierte Arbeitsskizze vorsieht, die überdies einen „[v]ollkommen dissonierende[n] Beginn“ und „[b]etrübende[n] und betrübte[n] Mittelsatz u. Schluss“ verheißt,[545] gibt tiefere Einblicke in das Seelenleben des Helden. Dieses stelle sich als über alle Maßen zerquält dar. Die „Psychologie des Abenteurers“ (TB 35, 17. 4. 1921), die Doderer schon früh ein Anliegen gewesen

541 Skizzenbuch No VI. 1926. Ser. n. 14.111 d. ÖNB, fol. 2r.

542 Ebd.

543 Ebd.

544 Ironischerweise ist auch das Abenteurertum von Monotonie bedroht: „Der Abenteurer hat ein Leben, das am allerwenigsten darauf angelegt ist, sich selbst einzuholen: es rennt in langen bunten Zügen vor ihm her, er wird es nie erreichen“ (RE 21); „es ist in unausgesetzt aufeinanderfolgende dramatische Abläufe atomisiert, die in ihrer Gesamtheit schon so monoton sind, wie ein steckengebliebenes episches Geschehen, das um sich selbst rotiert.“ RE 21.

545 Skizzenbuch No VI. 1926. Ser. n. 14.111 d. ÖNB, fol. 3v.

ist,[546] erscheint mithin als eine „Pathopsychologie des Abenteurers“. Wie in Hofmannsthals frühem Kammerspiel „Der Abenteurer und die Sängerin“ (1899), in dem auf den Abenteurer „wegen seiner unbürgerlichen Wandlungsfähigkeit“ Glanz fällt, „obwohl er sich dem äußersten Konflikt entzieht, nichts verwirklicht“,[547] bezahlt auch der Held aus Doderers „Abenteurer“-Symphonie sein Schicksal, das darin besteht, zwischen Fern- und Heimweh hin und her gerissen zu sein, sich überdies durch seinen Lebenswandel unentwegt an den Mitmenschen schuldig zu machen, mit fehlender „Personenhaftigkeit“;[548] kurz: „nirgends ist er er selbst“.[549]

Die verheerenden psychischen Auswirkungen, die dieser ständig virulente Konflikt hat, werden im dritten ‚Satz‘ exemplarisch vorgeführt: Als würden verschiedene innere Stimmen des Abenteurers miteinander ringen, wechseln Anschuldigungen und Ausflüchte, Schimpftiraden und Bekentnisse in rascher Folge ab. Offenbar leidet der Abenteurer phasenweise unter depressiven Verstimmungen, wenn nicht gar unter Bewusstseinstrübungen. Zunächst noch mutet seine Klage überdrüssig an: „Wie öde starren [/] wie grässlich öde [/] starren jetzt die Wiesen, die Hügel mir.“ (SP 664) Alsdann steigert sich der melancholische Schmerz bis hin zu einem wahren Entsetzen über die Entwertung jeglicher Apperzeption bzw. die Funktionslosigkeit jeglicher apperzeptiver Instrumente, eine für den Depressiven durchaus typische Erfahrung (vgl. Kap. 4.4 + Kap. 4.5): „So tote Landschaft und tote Dinge und tote Worte und toter Sinn.“ (SP 664)

Als Hauptursache für die depressive Verstimmtheit des Abenteurers, die übrigens als eine Art psychischer Stauung vorgestellt wird,[550] also mittels eines metaphorischen Konstrukts, das wohl nicht von ungefähr an psychoanalytische Termini erinnert,[551] kommt vor allem eine unerfüllte Sehnsucht in Frage. Dass

546 Zu den in der Literatur der Jahrhundertwende massenhaft auftretenden Abenteurern allgemein vgl. Helmut Koopmann: Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900. In: Bauer u.a. (Hg.), Fin de siècle, S. 73–92; bes.: S. 78ff.

547 Vgl. hierzu Paul Requadt: Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals. In: Sibylle Bauer (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt 1968, S. 40–76; bes.: S. 57–59; hier: S. 57.

548 Requadt, Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals, S. 58.

549 Ebd., S. 57.

550 Die folgende Phrase kehrt refrainartig wieder: „Tief staut mein Strom gehemmt.“ Vgl. SP 663 + SP 665 (3x).

551 „Die Neurose beruht auf einem psychischen Stauungsprozess. Durch die Sperrschiffe der Hemmungen werden die brausenden Affekte gewaltsam zurückgehalten. Sie bahnen sich falsche Wege, das heisst, sie zeitigen neurotische Symptome.“ Wilhelm Stekel: Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes. Wiesbaden 1909, S. 7.

es sich beim Ziel des Begehrens um jenen „jungen geraden Ritter“ (SP 659) handeln könnte, dessen „schattenhaftes Bild“ (SP 659) im zweiten ‚Satz‘ neuerlich heraufbeschworen wird, steht zu vermuten. Die überraschende Wende, gewissermaßen die Inversion des Wunschbildes, die der vierte ‚Satz‘ bereit hält, in dem laut Skizze „Durchbruch, Ende und Ruhebeginn“[552] sich ereignen, fordert den Interpretierenden allerdings heraus, von einer allzu reflexartigen Deutung der ‚abenteuerlichen‘ Wunschvorstellung Abstand zu nehmen. Natürlich besitzt die „Symphonische Phantasie“ auch homosexuelle Implikationen.[553] Doch wenn am Ende des vierten ‚Satzes‘, der noch einmal in herrlichen Strophen, wie etwa in jenen, die in „Das letzte Abenteuer“ wiedererklingen, „Geist und Gestalt“ des Abenteurers besingt, um hier ein letztes Mal eine Formulierung aus dem frühen Essay aufzugreifen, – wenn nun also am Schluss des Stückes der im Sterben liegende Abenteurer endlich Klarheit über seine Vision vom jungen Ritter gewinnt, nämlich, dass dieser „junge Herr im fremden Land“ ein „Mädchen gewesen“ (SP 671), dann wird deutlich, dass die Sinn- und Bedeutungszusammenhänge in der „abenteuerlichen Symphonie“ komplexer sind, als man zunächst vermuten könnte.

Ähnlich wie in dem 1923/24 verfassten Fragment „Jutta Bamberger“, in dem der Autor ebenfalls auf die symbolische Kraft der Androgynie vertraut, um heimliches Begehren, heimliche Wünsche zu thematisieren (vgl. Kap. 6.2), setzt Doderer auch in der „Symphonischen Phantasie“ auf die mythische Figur des Androgynen, um hier allerdings weniger die Ansprüche einer speziellen sexuellen Triebnatur zu betonen, als vielmehr allgemein die ungestillte Sehnsucht des Individuums nach Selbstergänzung zu symbolisieren. Mit Peter Sloterdijk argumentiert,[554] der sich hierbei übrigens auf den Wiener Psychoanalytiker Otto Rank beruft, könnte man alle zivilisatorischen und kulturellen Leistungen als Ersatzbildungen für den Mutterleib erachten, von dem der Mensch aufgrund seiner Frühgeburtlichkeit Zeit seines Lebens abhängig bleibt.[555] So gesehen, stellte die „Abenteurer“-Symphonie den seelischen Konflikt dar, den das alle Blasen und Sphären verlassen habende moderne Subjekt erleidet. Ohne Vertrauen in die bewährten Ersatzhöhlen – „[d]ie Häuser, die Institutionen, die Familie, die Gruppen, die kulturellen Systeme, die ja jeweils eine Welt im klei-

552 Skizzenbuch No VI. 1926. Ser. n. 14.111 d. ÖNB, fol. 3v.

553 Zur homosexuellen Komponente Doderers vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 61 ff.

554 Vgl. Peter Sloterdijk: Sphären I – Blasen, Mikrosphärologie. Frankfurt a.M. 1998, S. 347–401.

555 Zur „Frühgeburtlickeit als anthropologische[m] Radikal“ vgl. auch Hans-Jürgen Wirth: Das Menschenbild der Psychoanalyse: Kreativer Schöpfer des eigenen Lebens oder Spielball dunkler Triebnatur. In: Anne-Marie Schlösser/Alf Gerlach (Hg.): Kreativität und Scheitern. Gießen 2001, S. 13–40; bes.: S. 25–27.

nen bilden" –,[556] verzehrt sich der Abenteurer unentwegt weiter danach,[557] das verlorene „Mit" seiner prä-subjektiven Zeit wiederzuerlangen,[558] also psychische Ergänztheit zu erfahren.

Der fremde Ritter bzw. die fremde Ritterin,[559] dessen bzw. deren Erscheinung nicht von ungefähr schemenhaft bleibt – „rasch ausgelöscht und wie verdampft zu nichts" (SP 657) bzw. „rasch aufgelöst und wie zerstäubt zu nichts" (SP 671) –,[560] ist die Verkörperung dieses Begehrens nach erlösender Mit-Gegenwart. Als Integrationssymbolik eignet sich die mythische Erscheinung des Androgynen besonders gut: Laut platonischem Mythos entsteht der „Kugelmensch" aus der Verbindung von männlichen und weiblichen Prinzipien.[561] Erst die göttlicherseits veranlasste Trennung dieser ursprünglichen Einheit zwang die Menschen dazu, ihr Leben mit der Suche nach der verlorenen Einheit zu verbringen.

Vieles in der „Symphonischen Phantasie" „Der Abenteurer" bleibt uneindeutig, vieldeutig. Wie gesehen (bzw. im Verlauf dieser Arbeit noch zu sehen sein wird), hat Doderer in ihr mehrere Themen vermengt, die ihn zu dieser Schaffenszeit tief bewegten.[562] Vielleicht könnte man soweit gehen zu behaupten,

---

556 Ebd., S. 26.

557 Dass „das Abhandenkommen sozialer Identifikationsangebote" für „die Wucherung der Intimsphären" in Doderers Frühwerk verantwortlich gemacht werden müsse, hat bereits Loew-Cadonna besonders mit Blick auf den Essay „Der Abenteurer und sein Typus", der seiner Meinung nach stellvertretend gemacht werden könne für den Tenor dieser Schaffenszeit, festgestellt. Vgl. Loew-Cadonna, Vom Soda-Whisky zum Whisky-Soda, S. 70.

558 „Das Mit fungiert […] als ein intimer Platzanweiser für das Auch-Selbst. Es ist die erste nahe Größe, die den anfänglichen Raum mit dem Auch teilt, indem es dieses fördert und begründet. Daher gibt es das Mit nur im Singular – was Mit für einen anderen wäre, könnte *eo ipso* das meine nicht sein. Darum dürfte das Mit aus gutem Grund auch das Mit-Mir heißen – denn es begleitet mich, und mich allein, wie ein nahrhafter Schatten und ein anonymes Geschwister." Sloterdijk, Sphären I – Blasen, S. 360.

559 Ihn bzw. sie hat man sich wohl ein wenig wie die Quapp-Figur aus den „Dämonen" vorzustellen: eine Schwester, die zum Bruder wird, d.h. ein weiblicher Mensch, der problemlos jeder Männerrunde „als ein Bursche" beigesellt werden kann (vgl. DD 285). Der Chronist beschreibt sie an einer Stelle gar mit identisch denselben Worten – „Ein junger, gerader Ritter." (DD 831) –, die auch die „Symphonische Phantasie" gebraucht (vgl. SP 657, 659, 671).

560 „Als das demütigste, leiseste Etwas, das uns je nahe gekommen sein wird, zieht sich das Mit sofort zurück, sobald wir ihm mit feststellenden Blicken folgen wollten. Es ist wie ein dunkles Brüderchen, das uns an die Seite gestellt wurde, damit die fötale Nacht nicht zu einsam wäre, ein Schwesterchen, das für den ersten Blick nur dazu da ist, mit dir im selben Zimmer zu schlafen." Sloterdijk, Sphären I – Blasen, S. 361.

561 Vgl. Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., aktualisierte u. erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2008, S. 22.

562 Noch der René Stangeler der „Dämonen", unschwer als Alter Ego des Autors zu erkennen, gibt Bericht von einem Kriegserlebnis, in dem Formulierungen anklingen, die an den

dass sich die von inneren Widersprüchen zerrissene Seele des jungen Doderer nirgendwo so wahrhaftig ausspricht, wie sie es in der „abenteuerlichen Phantasie“ tut. Hierzu würde gut passen, dass „Der Abenteurer“ die einzige Dichtung des Autors ist, in der die von ihm so hoch geschätzte Tonkunst „ihre Macht und höhere Befähigung“ direkt hätte ausspielen sollen,

> indem sie […] über die in den Worten ausgedrückte Empfindung, oder die in der Oper dargestellte Handlung, die tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse giebt, das eigentliche und wahre Wesen derselben ausspricht und uns die innerste Seele der Vorgänge und Begebenheiten kennen lehrt, deren bloße Hülle und Leib die Bühne darbietet.[563]

3.2.7 Heimito von Doderer als Musikphilosoph

> „Die Musik ist eine recht unbescheidene, aufdringliche Kunst“[564]
> Johann Nestroy

> „Musik. Wenn ich allein bin, Angst davor, weil sie mich zermalmt.“[565]
> Oswald Spengler

Über die Tendenz seines Zeitalters, Musik im täglichen Leben allgegenwärtig zu machen, zeigte sich Doderer besorgt, ja sogar verärgert. Als Grund für die musikalische Dauerbeschallung vermutete er, sie werde „als schlampiges und feiles, äußerlich aufgepapptes Form-Ersatzmittel“ (T 92, 1940/44) eingesetzt. Einer solchen kulturellen Praxis, die ja damals erst ihre vergleichsweise harmlosen Anfänge erlebte,[566] wirft er vor, die edlen Wirkkräfte musikalischer Kunst, nämlich formbildend, d.h. in dieser oder jener Richtung emotionalisierend auf das Gemüt einzuwirken, zu missbrauchen. Dass es minderwertige Motive sein müssen, die von jeder Lebenssituation verlangen, durch klangliche Begleitung an Süßigkeit zu gewinnen, kommt in Doderers Formulierung vom „musikalischen Tortenguß“ zum Ausdruck, den „jede Bewegung des täglichen Tuns“ (T 93) erhalte.[567]

„Abenteurer“-Essay erinnern, etwa die „‚Breite des Lebens‘“ (DD 221), die ja auch in der „Symphonischen Phantasie“ besungen wird (vgl. SP 666).

563 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden; Bd. II. Zürich 1988, S. 522.

564 Johann Nestroy: Gesammelte Werke; Bd. VI. Hg. v. Otto Rommel. Wien 1948/49, S. 565.

565 Oswald Spengler: Ich beneide jeden, der lebt. Die Aufzeichnungen ‚Eis heauton‘ aus dem Nachlaß. Düsseldorf 2007, S. 68.

566 Zur „Bedeutung der Massenmedien für Musik und Musikleben“ vgl. Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. München u.a. 1985, S. 293–301.

567 Offenbar kommt dies einem Bedürfnis auf Konsumentenseite entgegen. So spitzt Doderer im

Letztlich diagnostiziert er einen „Selbstmord der Musik durch Hypertrophie, Schwellung, Blähung, Aufgequollenheit, Verwandlung eines konstruktiven Knochengerüstes in Knorpel und endlich Gallert“ (T 94). Ihr übermäßiger Konsum werde zur Abstumpfung, Ertaubung des Ohres führen, „und es kann garnicht mehr lange dauern bis wir wirklich unfähig werden und werden müssen, ein Haydn'sches Streichquartett nachschaffend zu hören.“ (T 94)

Um sich die Empfänglichkeit für die Musik zu bewahren, schränkte Doderer den Musikkonsum im Alter drastisch ein:[568] „nach der Entbehrung der Musik zuhause sollte einen der Schock der Töne nur in Konzert und Oper treffen; in seiner Wohnung duldete er weder Radio noch Plattenspieler.“[569] Der ältere Doderer bekennt offenherzig, dass er nicht nur nicht häufig Musik höre, sondern „fast nie, genau genommen“ (T 834, 10. 11. 1940). Auf diese Weise habe er sein Gehör empfindlich geschärft, so dass „das Ewige in Harmonie, Melos, Klang und Rhythmus aus jedem Gassenhauer“ (T 834) zu ihm sprechen könne. Die nahezu allmächtige Fähigkeit der Musik, „über alles und jedes, über das Dümmste, was geschehen mag, ihr Spinnen-Netz aus silbernen Fäden zu werfen“ (T 93), sei sogar der Sprache inhärent: Selbst deren musikalisches Erbe (inklusive Logos, versteht sich) dürfte uns quasiorphisch umstricken, wenn wir die Sprache „so selten wie möglich“ (T 834) machten (woran er sich selbst, der ‚Verursacher‘ riesiger Romane, freilich nicht gehalten hat).

Wie die Rückbesinnung auf die frühere Zitatstelle aus den „Tangenten“ hier leise andeutet („Spinnen-Netz aus silbernen Fäden“), dürften sich Doderers musikdiätetische Maßnahmen weniger der Sorge um den gebührlichen Umgang mit der Musik als vielmehr dem Bemühen um den Erhalt des eigenen psychischen Wohlergehens verdanken. Bemerkenswert ist, dass hiervon alle musikalischen Praktiken betroffen sind, sowohl die flachste Gebrauchsmusik, die der Autor einmal, ohne jeglichen Adorno-Reflex, als „das vielleicht einzige noch vorhandene kultische Convenü unserer Zeit“ (TB 1020, 12. 7. 1937) bezeichnete,[570] als auch die höchste Klassik, die er bekanntlich präferierte. Kraft

---

„Repertorium“ seine Vermutung aphoristisch zu, wonach die Musik „[f]ür den überwiegenden Teil der Menschheit […] ein angenehmes Mittel“ sei, „ihre eigene Plattheit zu pathetisieren“ (RE 160).

568 „Musikalität im engeren Sinn des Wortes setzt voraus, dass das erwachsene Ohr gelegentlich von der trivialen Arbeit des Hörens Urlaub nehmen kann und sich durch auserwählte Klänge aus dem Geräuschalltag entführen lässt.“ Peter Sloterdijk: La musique retrouvée. In: Ders.: Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Peter Weibel. Hamburg 2007, S. 8–28; hier: S. 12.

569 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 181.

570 Ein Gedanke, den er zuvor schon präziser gefasst hatte: „Oft scheint mir, dass von den künstlerischen Hervorbringungen unserer Zeit eine einzige wirklich echt ist und auch in der Wirk-

der ihr innewohnenden „Form",[571] die Doderer sehr schopenhauerisch als die „einzige legale Rettung aus dem Leben heraus" (T 93) näher charakterisierte, als „Überwundenhaben, Kristalltod aller Nöte, die nun in süßem Spiel sich dauernd darstellen" (T 93), garantiere die Musik, „ganz gleich ob […] Neunte Symphonie oder […] Gassenhauer" (T 93),[572] ein „schwindelhaftes Überhöhen" (T 93), sei „glitzernder weißer Flugsand", der „jede Wirklichkeit, die da aufkeimen wollte" (T 93), unter sich begrabe. Was nach dem Abusus „großer Musik" übrigbleibt, ist denn wohl auch am ehesten mit dem Kater nach einem Rauschzustand vergleichbar: „für den Tondichter – der sie auf legalem, also technischem Wege erreicht – ist sie Heil, für unsereinen, dem sie nur durch Kurz-Schluß zugänglich bleibt, ist sie ein für alle Male Gift." (CI 383, 31. 12. 1954)[573]

3.3 Das ‚musikalische' Divertimento – eine lästige Angelegenheit

> „‚Kinds' are the very life of literature, and truth and strength come from the complete recognition of them, from abounding to the utmost in their respective senses and sinking deep into their consistency."[574]
> Henry James

> „Das lästige ‚Divertissement' zwingt den Verfasser, die Handlung in irgendeinem interessanten Augenblick zu unterbrechen, und es zwingt die stehenden Darsteller und die sitzenden Zuschauer, geduldig zuzusehen und zuzuhören."[575]
> Jean Jacques Rousseau

---

lichkeit steht und nicht nur in dem leeren Raume eines überkommenen und dreiviertel-toten Convenus der Achtung für die Künste – welche dann weder leben wollen noch können. Es ist unsere Tanzmusik, die ich meine." TB 925, 11. 1. 1937.

571 „Formkraft der *Musik* (gleichgültig welche) die ich von weitem höre, zieht alles rasch in sich hinein." TB 454, 6. 3. 1932.

572 So auch in dem Essay „Wörtlichkeit als Kernfestung der Wirklichkeit" (1960) geäußert: dass nämlich „der ordinärste Gassenhauer noch alle unfaßlichen Geheimnisse der Musik in nuce enthält" (WdD 203).

573 „Bekommt man von der vorgeschriebenen Medizin mehr als vorgeschrieben, wirkt sie als Gift. Wenn die Musik zum einen die kosmische Ordnung vergegenwärtigt (musica mundana) und deshalb ein Heilmittel ist, so ist sie andererseits ein potentielles Gift, ein Bote des Todes (die Musik der Sirenen)". Földényi, Melancholie, S. 191.

574 Henry James: Preface. In: The Awkward Age. The Novels and Tales of Henry James; Bd. 9. New York 1963, S. v–xxiv; hier: S. xvii.

575 Jean Jacques Rousseau: Artikel aus dem „Wörterbuch der Musik". In: Ders., Musik und Sprache, S. 213–330; hier: S. 247.

Wendelin Schmidt-Dengler hat erklärt, dass es zum Verständnis Doderers nötig sei, „seine ständigen Bemühungen um das zu verfolgen, was Henry James ‚the kinds' nannte".[576] Die „Wirksamkeit des künstlerischen Ausdrucks" werde für Doderer nur durch „die adäquate Behandlung der literarischen Gattung verbürgt".[577] Eine literarische Gattung namens Divertimento bzw. Divertissement hat es allerdings vor Doderer nicht gegeben. Die Begrifflichkeiten verweisen auf das Gebiet der Musik. Bevor also die Frage geklärt werden kann, was Doderer unter einem ‚literarischen' Divertimento bzw. Divertissement verstanden wissen will (dass er beide Begriffe weitgehend identisch gebraucht, ehe er sich schließlich auf ersteren festlegt, kann vorweggenommen werden), scheint es somit notwendig, sich über die wesentlichen Merkmale und Eigenschaften des ‚musikalischen' Divertimentos bzw. Divertissements, das seine Glanzzeit in der Wiener Klassik hatte (Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart),[578] aufklären zu lassen.

Zunächst einmal wäre zu bemerken, dass die eindeutige Trennung beider Begriffe eine jüngere Erscheinung ist.[579] In dem seit 1882 in mehreren, stets überarbeiteten Auflagen erschienenen „Musik-Lexikon" von Hugo Riemann, das die zu Doderers Zeit gültige Definition beinhalten dürfte,[580] stehen beide Begriffe gemeinschaftlich in einem Eintrag, haben also identische Bedeutungen. Die Tendenz, Divertimento und Divertissement voneinander zu scheiden, ist allerdings älter. Schon im „Musikalischen Lexikon" von Heinrich Christoph Koch (1802), das es allerdings nicht unterlässt, darauf hinzuweisen, dass Divertissement „eigentlich eben so viel bedeuten [soll], wie Divertimento",[581] hat ersteres Wörtchen einen eigenen Eintrag, wonach es vor allem in Frankreich „einen mit

576 Das James-Zitat hat Doderer mehrfach in seinem theoretischen Werk gebracht; so in seiner Rezension des Gütersloh-Romans „Sonne und Mond", worin allgemein gegen Gattungs- und Formverstöße gewettert wird, denn: „‚Kinds are the very life of art' (Henry James)" (WdD 142); so auch in seiner Rezension des Lebert-Romans „Die Wolfshaut", worin allgemein die Kategorie des Werks mit besagtem James-Begriff gleichgesetzt wird: Kategorie = „eben das, was Henry James ‚the kinds' nennt" (WdD 180).

577 Wendelin Schmidt-Dengler: Nachwort des Herausgebers. In: E 497–505; hier: E 499.

578 Vgl. etwa Riemann Musik Lexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Sachteil. Begonnen v. Wilibald Gurlitt, fortgeführt u. hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz u.a. 1967, S. 235.

579 Zum „allgemeinen Verfall[] der Bezeichnung ‚Divertimento' in den Musiklexika am Ende des 19. Jh. und im 20. Jh." vgl. MGG2, Sachteil; Bd. 2, Sp. 1301–1310; bes.: Sp. 1302.

580 Auch Heydemann bezieht sich auf das Riemann-Lexikon. Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 349.

581 Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802. Hg. u. mit einer Einführung versehen v. Nicole Schwindt. Kassel 2001, S. 441.

Gesang verbundenen Tanz" bezeichnet, „der in den ältern Opern in jeden Akt eingeschaltet wurde".[582] Bevor die Bedeutung der beiden Ausdrücke, die erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammenfiel,[583] wieder geschieden wurde, gab es also bereits diese Tendenz, dem französischen „Divertissement" eine andere Bedeutung zu geben als dem italienischen „Divertimento". Hiervon zeugt auch das Riemann-Lexikon (achte Auflage 1916), das als erste Bedeutung des Doppellemmas „Divertimento (ital.), Divertissement (franz.), ‚Unterhaltung'" die „Bezeichnung für die in Opern eingelegten Tänze (besonders in Frankreich)"[584] angibt. Während also Divertissement („Unterhaltung") vorrangig jene geringschätzigen Konnotationen anhaften, die besonders deutlich von Jean Jacques Rousseau in seinem 1764 verfassten Musiklexikon artikuliert wurden (siehe zweites Eingangszitat zu diesem Kapitel), ist Divertimento („Unterhaltung") überwiegend ein Formbegriff der Instrumentalmusik, bezeichnet Riemann zufolge also:

> eine der *Suite* oder Partie ähnliche, aber loser gefügte Vereinigung mehrerer Instrumentalsätze zu einem Ganzen; gewöhnlich hat das D. 5, 6 und noch mehr verschiedene Sätze. Nach Kochs Lexikon ist das D. auf *einfache Besetzung* der Stimmen berechnet; […]. Von der Sonate und dem Konzert unterscheidet sich das D. durch die Aufnahme von Tanzstücken, durch schlichtere Faktur (Aufwand von wenig Polyphonie), kürzere Dauer und größere Zahl der Sätze.[585]

Wenn Doderer sich im Laufe seiner ‚musikalischen' Formsuche, wie zu sehen sein wird (vgl. Kap. 3.4.1), schließlich für den Begriff Divertimento entscheidet, könnte hieraus abgeleitet werden, dass ihm die rein ‚unterhalterische' Bedeutung der beiden Teilsynonyme nicht ausreicht für seine Zwecke, dass er sich mit seiner begrifflichen Wahl vielmehr als dezidiert formorientiert ausweisen möchte, ohne das Unterhalterische, das ihm ebenfalls wichtig zu sein scheint, völlig aus dem Blick zu verlieren. Da allerdings das ‚musikalische' Divertimento allgemein nicht gerade für seine Formstrenge berühmt ist,[586] schon gar nicht für seine penetrante Viersätzigkeit, die den ‚literarischen' „Di-

582 Ebd.

583 Vgl. Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Bearbeitet v. M. Fink u.a. u. dem Redacteur Hofrath Dr. Gustav Schilling. Neue Ausgabe. Zweiter Band: Braga bis F-Moll. Stuttgart 1840, S. 432.

584 Riemann, Musik-Lexikon, S. 252.

585 Ebd.

586 Die vielseitige Verwendung des Begriffs durch Joseph Haydn würde gar belegen, dass es einen Formbegriff Divertimento nicht gab. Vgl. MGG1; Bd. 3, Sp. 597–606; hier: Sp. 599.

vertimenti“ eigen ist, drängt sich die Frage auf, nach welchem musikalischen Modell genau jene eingangs erwähnte „adäquate Behandlung der literarischen Gattung“ durch Doderer stattfinden soll. Außerdem wäre zu fragen, in welcher Weise die „Gemüthsergötzung“,[587] die das Vorbild aus der Musik vorschreibt, verstanden werden müsste. Die Dodererschen „Unterhaltungsstücke“[588] jedenfalls präsentieren alles andere als ergötzliche Welten.

3.4 Das ‚literarische‘ Divertimento – die „erste ‚Mission‘“

„Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich,
Wenn er nicht, auf neue Form bedacht,
Jener toten Form ein Ende macht.“[589]
Johann Wolfgang von Goethe

„Neue Formen sind selten. Eine pro Jahrhundert, das ist schon ein guter Schnitt.“[590]
Michel Houellebecq

Laut Jonathan Culler stellen sich literarische Gattungen für den Leser „als Verbindungen von Konventionen und Erwartungen“[591] dar. Nachdem ich hier – gewissermaßen zur Erweiterung des „Erwartungshorizontes“ –[592] die verschiedenen Definitionen des ‚musikalischen‘ Divertimentos verfügbar gemacht habe (vgl. Kap. 3.3), müssen nun außerdem die Aussagen ausgewertet werden,

587 Vgl. Marc Honegger/Günther Massenkeil (Hg.): Das große Lexikon der Musik in acht Bänden. Zweiter Band: C bis Elmendorff. Freiburg i.Br. 1979, S. 327.

588 „Divertimento oder Divertissement werden in der Klassik-Musik nach Beethoven beliebige Unterhaltungsstücke leichterer Art benannt, wenn sie nicht einfach Amusement heißen.“ MGG1; Bd. 3, Sp. 604.

589 Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan. In: Werke. Hamburger Ausgabe; Bd. 2. München 1998, S. 24.

590 Michel Houellebecq: Lebendig bleiben. In: Ders.: Lebendig bleiben und Die schöpferische Absurdität sowie Pariser Beton. Köln 2006, S. 7–30; hier: S. 15.

591 Jonathan Culler: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart 2002, S. 107.

592 Der Begriff „Erwartungshorizont“ wurde von Hans Robert Jauß in die Literaturwissenschaft eingeführt. Vgl. Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M. ⁴1974, S. 144–207; bes.: S. 173 ff. Wie Stefan Schenk-Haupt angemerkt hat, bildet der Jaußsche „Erwartungshorizont“ den Hintergrund, „vor dem das einzelne Werk erst in der Rezeption seine Zugehörigkeit [= Gattungszugehörigkeit, M.B.] erhält“. Vgl. Stefan Schenk-Haupt: Probleme der literarischen Gattungstheorie und Ansätze zu ihrer Lösung, Teil I. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 38 (2005), H. 2, S. 137–155; hier: S. 151.

die der Erfinder dieser literarischen Pseudogattung selbst über sein musikalisch-literarisches Experiment gemacht hat.

3.4.1 „[F]ast mehr die Arbeit eines Musikers" – zur Genese der Divertimento-Form

> „Theorie will ich nur der *Praxis* wegen treiben, soweit ich sie eben brauche. *An sich ist sie für mich zwecklos.*"[593]
> Heimito von Doderer

An den Beginn dieser kritischen Zusammenschau von Dokumenten zur Genese der Divertimento-Form möchte ich einen Briefentwurf Doderers stellen, der auf den 18. Juni 1926 datiert und an seine Schwester Helga gerichtet ist. In diesem Schreiben, einer einzigen Rechtfertigungsorgie und Selbsterklärungssuada,[594] berichtet der junge Autor auch vom unmittelbar bevorstehenden Abschluss der ersten Phase seiner „Berufsarbeit" (TB 315). Die Leistung jener Zeit bezeichnet er als die „erste ‚Mission'", die er in seiner Jugend zu „vollbringen" hatte (TB 315). Diesem emphatisch-pathetischen Bekenntnis lässt der Autor eine aufschlussreiche Beschreibung jener Schaffensperiode folgen. So sei seine Arbeit „eine vorwiegend *formale*" gewesen, und weiter: „fast mehr die Arbeit eines Musikers, als eines Dichters, daher dies Nach-Innen-Horchen, diese Empfindlichkeit u. Labilität meiner Production. Die Geburt einer neuen Form." (TB 315 f.)

Bei der „neuen Form", deren Geburt hier innerfamiliär angezeigt zu werden wünscht, handelt es sich um diejenige des ‚literarischen' Divertimentos. Dass die „formale Mission […] der Jugend" (TB 316), d.h. die Erschaffung der so genannten Divertimento-Form, nicht ohne Probleme verlief, deutet das Schreiben an die Schwester zurückhaltend an. Wie mühselig der Entstehungsprozess tatsächlich gewesen ist, in dessen Verlauf der Autor sich seiner literarischen Ansprüche und technischen Möglichkeiten bewusst wurde, darüber informieren die veröffentlichten Tagebücher sowie die editorisch noch überwiegend ungehobenen Skizzenbücher des Schriftstellers. Will man die wesentlichen Eigenschaften und Ziele dieser „neuen Form" eruieren, darf die Recherche sich allerdings nicht auf bestimmte Jahrgänge beschränken. Der Autor neigte stets dazu, auch nachträglich – und eigentlich bis an sein Lebensende – Stellung zu früheren künstlerischen Prozessen zu beziehen, alte Projekte zu erläutern, Bewertungen zu revidieren.

---

593 TB 159, Mitte November 1923.

594 Zur Situation Doderers zum Zeitpunkt des Briefentwurfs vgl. Wolff, Heimito von Doderer, S. 34.

Wann genau Doderer die Idee kam, musikalische Formen und Strukturen für die Literatur zu nutzen, lässt sicht nicht exakt feststellen. Laut Fleischer habe Doderer die Idee, „formale Schemata der Musik auf die Literatur anzuwenden“,[595] bereits in der sibirischen Kriegsgefangenschaft entwickelt (also zwischen 1916 und 1920). Gewiss ist: Nahezu von Beginn seiner diaristischen Tätigkeit an sind die beiden Begriffe „Divertissement“ und „Divertimento“ wie selbstverständlich im Tagebuch des schriftstellerischen Anfängers präsent.[596] Zunächst noch spärlich gestreut, steigert sich ihr Vorkommen ab Mitte 1924 erheblich. Vor diesem Datum ist bisweilen nur mittels Kombinatorik feststellbar, auf welches Projekt sich der Dichter gerade bezieht, wenn er eine der beiden musikalischen Formbezeichnungen verwendet. Dass er sie bedeutungsidentisch gebraucht, ergibt sich aus der Willkür ihrer Anwendung. Indem er mit Beginn der ‚divertimentalen‘ Hochphase (sie reicht von Mitte 1924 bis Mitte 1926) zusätzlich die Abkürzung „Div.“ einführt, die für beide Begrifflichkeiten stehen kann, sorgt Doderer für weitere Verwirrung. Weshalb sich schließlich (ab Ende 1925) die Bezeichnung „Divertimento“ zu festigen beginnt, ist wohl nicht nur mit einer Laune des Autors zu erklären. Die Bezeichnung „Divertimento“ gibt dem formalen Aspekt mehr Gewicht, ohne allerdings den ‚ergötzlichen‘ Inhalt aus dem Blick zu verlieren (vgl. Kap. 3.3). Spricht er später über seine formalexperimentellen Anfänge („Divertimento“ No I–VI) bzw. über den formal revidierten Spätausleger der Divertimento-Reihe (No VII), gebraucht er, soweit ich sehe, niemals wieder den Begriff „Divertissement“.

Wie bereits angedeutet, sucht man präzise Angaben darüber, was genau der Autor unter einem ‚musikalischen‘ Divertissement bzw. Divertimento verstanden wissen will, zu Beginn des Tagebuchs noch vergebens. Den Plänen zu der nie zustande gekommenen „novellistisch gehaltenen“ „Schrift über die *Wiener Gotik*“ (TB 16, Februar 1921), auch das „‚gotische Divertissement‘“ genannt (TB 22, März 1921), lässt sich ablesen, dass bei ihrer Konzeption die leichte Konsumierbarkeit ein wesentliches Kriterium war. Den Arbeitsberichten zu dem vorerst noch als „Divertimento“ geführten Prosawerk „Die Bresche“ ist zu entnehmen, dass der Autor sich – über die Gattungsbezeichnung hinaus – am Vorbild der Schwesterkunst orientiert: So schreibt er bereits zu diesem Zeitpunkt keine Kapitel, sondern „Sätze“ und „Intermezzi“ (vgl. TB 40 f., Mai, Juli, August

595 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 90.

596 Dass „[d]er Ausdruck ‚Divertissement‘ […] bei seiner ersten Verwendung in literarischem Kontext nicht als eine versuchsweise eingesetzte Bezeichnung, sondern als bestimmter, obgleich noch nicht exakt definierter Terminus [erscheint]“, wird durch die Forschung bestätigt. Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 347.

1921). Konkrete poetologische Positionen allerdings lassen sich in den ganz frühen Jahrgängen der Tagebücher, die ja vor allem den intimen Bekenntnissen eines schwer gemütskranken jungen Mannes gewidmet sind (vgl. Kap. 4.2.1), zunächst nur indirekt ermitteln, so etwa aus einer Schelte des Schriftstellerkollegen Otto Flake, dessen 1919 erschienenem Roman „Stadt des Hirns" Doderer im Oktober 1921 vorwirft, „[k]eine Straffheit, keine Komposition" (TB 51) zu besitzen.[597] Hier artikulieren sich erstmals gegenteilige, strengere formale Ansprüche an Werke der prosaischen Wortkunst.

Die Arbeit an der als „avanture" bezeichneten märchenhaften Erzählung „Montefal", bei der es sich um die erst kürzlich aus dem Nachlass gehobene Vorgängerversion von „Das letzte Abenteuer" handelt (vgl. Kap. 6.4), wirft für den Schriftsteller endlich einige grundlegende Erkenntnisse ab, deren Nachwirkungen bis in den Essay „Grundlagen und Funktion des Romans" hinein spürbar sind, worin der Autor „eine doppelte Anwendbarkeit der Sprache" (WdD 168) betont, namlich die zerlegungsweise und gestaltweise (vgl. WdD 167f.). Zu diesem frühen Zeitpunkt unterscheidet Doderer zwischen „referierende[r]" und „darstellende[r]" „Erzählungskunst" (TB 92, 29. 8. 1922). Erstere sei die „Berichtform" bzw. „historische Form", die sich unter anderem dadurch auszeichne, „gegenständlicher", „episch" und „schicksalhaft" zu sein; ihre „Effekte (Dramatik, Spannung […])" erziele sie „mehr aus dem *Thema* erfliessend" (TB 92). Letztere sei die „Bildhafte –" bzw. „gegenwärtige Form", als deren Kennzeichen unter anderem „symbolisch", „lyrisch" und „psychologisch" aufgeführt werden; ihre Effekte würden „mehr durch die *Darstellung* hervorgebracht" (TB 92). Man darf vermuten, dass Doderer hier versuchsweise zwei Funktionen der sprachlichen Äußerung voneinander unterscheidet: diejenige, in der das sprachliche Zeichen vor allem auf den bezeichneten Gegenstand verweist (gegenständliche Bedeutung = referentielle Funktion), von derjenigen, in der das Zeichen auch auf sich selbst verweist (emotionaler Ausdruck = poetische Funktion).[598] Es wird sich zeigen, dass hiermit ein für die Divertimento-Form wesentlicher Entwicklungsschritt getan ist.

Wohl im Zusammenhang mit der Planung des „grosse[n] Divertissement[s]" (TB 96, 16. 11. 1923), womit zweifellos die Fragment gebliebene „Jutta

597 Seine Kritik richtet sich in erster Linie gegen das „endlos hochphilosophische Gewäsch" (TB 51) in Flakes Roman. Ein Vorwurf, den er in Bezug auf Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften" wiederholen wird (vgl. TB 372ff., Januar 1931; vgl. auch WdD 166).

598 Oder in den Worten von Doderers Intimfeind: „An die Stelle der begrifflichen Identität im gewöhnlichen Gebrauch tritt im dichterischen gewissermaßen die Ähnlichkeit des Worts mit sich selbst, und anstatt der Gesetze, die den logischen Gedankenablauf regeln, herrscht hier ein Gesetz des Reizes". Robert Musil: Literat und Literatur. In: Gesammelte Werke; Bd. II. Reinbek b.H. 1978, S. 1203–1225; hier: S. 1213.

Bamberger"-Prosa gemeint ist (vgl. Kap. 6.2),[599] begreift Doderer das literarische Werk erstmals als ein „mehrschichtiges Gebilde", um einen Terminus zu gebrauchen, den Roman Ingarden in die Germanistik eingeführt hat (vgl. Kap. 3.5.3). Demnach könnten darin „2 Arten von ‚Spannung' gleichsam übereinander gelagert vermitteln" (TB 97). Auf der einen Schicht (inhaltliches Geschehen) ereigne sich die „rasche, vielfältige Abwechslung u. Buntheit der *einzelnen Episoden,* wodurch der Leser unersättlich gemacht werden kann, indem er schon auf das Nächste lauert" (TB 97); auf der anderen Schicht (formale Gestaltung) vollziehe sich die „steigende Spannung des *durchlaufenden* Hauptmotives, welches als bedeutsame Folie jeder Détailsituation [sic] erst richtiges Gewicht gibt" (TB 97).

Eindeutig im Zusammenhang mit dem „Jutta Bamberger"-Fragment, über das er zuvor bereits unter dem Stichwort „novellistische[] Unterhaltungen" (vgl. TB 117, Januar 1923) nachgedacht hatte, formuliert Doderer im Februar 1923 eine Arbeitsanweisung, die den sprachlichen Stil sowie das Verhältnis von „darstellende[r]" und „referierende[r]" Erzählungskunst dieses zunächst als „Divertissement" geführten Prosaversuchs betrifft:

> Gedrängtere, knappere Darstellung!
> Jedes Wort Ausdruckswert!
> Auch die *darstellenden* Passagen nie ganz vom vorwärtsdrängenden Element der *referierenden Erzählung* (des Berichtes) verlassen! (TB 126, 2. 2. 1923)

Zum besseren Verständnis der ersten Hälfte des Zitats wäre es vielleicht hilfreich, sich an Adornos Kritik der Expressionisten zu erinnern. Sie hätten „rücksichtslos den Primat des Ausdrucks verfochten"; denn: „Ihnen schwebte vor, die Worte rein als Ausdrucksvaleurs wie Farben- oder Tonrelationen in Malerei und Musik zu verwenden."[600] Doderer scheint Ähnliches zu beabsichtigen. Seine frühen literarischen Produkte, allen voran die zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellte „Bresche" (1920/21),[601] aber auch das gerade in Angriff genommene Fragment „Jutta Bamberger" (1923/24),[602] sprechen denn auch eine eindeutig expressionistisch geprägte Sprache. Wie die zweite Hälfte des Zitats belegt, ist der Autor immerhin darauf bedacht, auch die darstellenden

599 Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger", S. 579.
600 Theodor W. Adorno: Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms. In: Gesammelte Schriften; Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M. 1974, S. 431–446; hier: S. 434.
601 Für das Verhältnis der „Bresche" zum Expressionismus vgl. Weber, Studien, S. 269–272.
602 Für das Verhältnis von „Jutta Bamberger" zum Expressionismus vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger", S. 601.

Passagen, also jene Passagen, in denen sich der Ausdruck verdichtet, nicht frei vom referierenden, die Handlung vorantreibenden Erzählen zu halten.

Im Juli 1923 vermerkt Doderer, dass er die „Composition für J. B." – womit er für seine eigene literarische Arbeit einen weiteren vorrangig aus der Musik bekannten Terminus eingeführt hat,[603] den er erstmals im Zusammenhang mit seiner Flake-Kritik gebrauchte: die „Komposition" – „von Grund aus geändert" habe (TB 140, 25. 7. 1923). Er sei nun „ganz von selbst auf jene Form" gekommen, „welche die Freundin seit jeher für die richtige gehalten hat!" (TB 140) Wenn er kurz darauf die „lockere Form des ‚Divertissements' (‚novellistische Unterhaltungen')" und „auch alles damit in Zusammenhang stehende Beiwerk" zugunsten einer „*biographisch zentrierte[n]* Sache" (TB 143, 28. 7. 1923) fallen lässt, gibt er nicht nur die Details des Formwechsels preis.[604] Vor allem drückt sich darin auch aus, wie wenig gefestigt der künstlerische Standpunkt Doderers gegenwärtig noch ist:[605] Was er schon bald als Inbegriff von formaler Strenge und stilistischer Disziplin verstehen wird, könnte zu diesem Zeitpunkt auch gut als zwangloses Spiel mit der Form und als ebenso intentionsloses Hantieren mit nebensächlichem Sprachschmuck gelten.[606]

Anscheinend als Reaktion auf die eigenen, noch reichlich puerilen, sprich: formal unterentwickelten und daher unbefriedigenden Schreibversuche nehmen – Ende 1923, während der Arbeit am ersten Teil der „Jutta Bamberger", die Schmidt-Dengler „von August 1923 bis Jänner 1924"[607] datiert – die Reflexionen über „Fragen der Prosa-Erzählung" (TB 158, 13. 11. 1923) zu: Erstmals kommt die ablehnende Haltung gegenüber der herkömmlichen erzählerischen Technik, ohne dass diese freilich genauer spezifiziert würde, sowie die Hoffnung

---

603 Vgl. hierzu Fischer, Studien zur Entstehungsgeschichte der „Strudlhofstiege", S. 257.

604 Wie Schmidt-Dengler nachgewiesen hat, läuft der Formwechsel tatsächlich auf den ersten, in der biographischen Manier abgefassten Teil des Fragments hinaus. Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger", S. 581.

605 Wenn Martin Loew-Cadonna in seiner Auswertung der frühen Tagebücher Doderers zu dem Ergebnis kommt, dass der Autor manchmal „von einer Vorläufigkeit zur nächsten" taumele und „von einem Provisorium zum anderen" stolpere, dann trifft dies vor allem auch auf die Ausarbeitung der Divertimento-Form zu. Vgl. Martin Loew-Cadonna: Doderers frühe Tagebücher. In: Fenster, S. 47–55; hier: S. 55.

606 Ausgehend von dem hier diskutierten Tagebucheintrag, setzt Buchholz eine Argumentation in Gang, die dahin führt, dass Doderer den ‚musikalischen' Divertimento-Begriff sehr wohl richtig interpretiere, nämlich als „lockere Form"; dass sein neues Form-Vorbild zu diesem Zeitpunkt vielmehr die formal strengere Symphonie sei; dass sich also hinter dem ‚literarischen' Divertimento eigentlich eine Symphonie verberge, die ihres unterhaltenden Charakters wegen allerdings wieder den Anfangsbegriff bekommen habe. Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 47 f.

607 Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger", S. 587.

auf Erneuerung der literarischen Mittel klar zum Ausdruck: „eines jedenfalls weiss ich: mit der alten Technik ist *gewiss nicht mehr auszukommen* und in 50 Jahren wird irgend einer schreiben, wie man's heute sich nicht träumen lässt!" (TB 158)

Wohl durch diese glänzenden Zukunftsaussichten einigermaßen euphorisiert, vermeldet Doderer sogleich die Skizzierung zweier „Symphonien", die er als „4-sätz. Erzhlgn. ohne Titel" (TB 158) näher kennzeichnet. Ist dies der Moment, in dem die Entscheidung für die lebenslang präferierte 4-Satz-Form fällt?[608] Indem ich diese Frage stelle, erinnere ich noch mal daran, dass die „Divertimenti", welche ja in der Musik nicht unbedingt als viersätzig bekannt sind (vgl. Kap. 3.3), bei Doderer ohne Ausnahme vier Kapitel bzw. ‚Sätze' aufweisen. Hat der Autor seine als „Divertimento" bzw. „Divertissement" bezeichneten literarischen Werke also tatsächlich, wie sich hier schon angedeutet hat,[609] von den formalen Gestaltungsprinzipen der Symphonie hergeleitet?

Dass jene „Priorität der Form vor den Inhalten", die Doderer in dem Essay „Grundlagen und Funktion des Romans" postulierte (vgl. Kap. 3), zu Beginn seiner schriftstellerischen Karriere keineswegs sogleich als unumstößliche Tatsache feststand, hat sich hier bereits angedeutet. Die weitere *„theoretische* […] Auseinanderlegung" (TB 159, Mitte November 1923) zeigt nun neuerlich einen stark zweifelnden Autor. Die Unsicherheit in technischen Fragen schlägt sich auch in einer gewissen Exaltiertheit nieder, mit der Doderer seine Gedanken fixiert: Er sei zu „äusserlich" gewesen in seinen Überlegungen die Prosa-Form betreffend, habe geglaubt, sich „durch Stil-Mätzchen wandeln zu können" (TB 159). Was allerdings nicht bedeutet, dass er seine Kunst fortan mehr aufs Fabulieren gründen will. Das kann allein schon deswegen nicht sein, weil er im

608 Tatsächlich präferiert Doderer zeit seines Schaffens die tetralogische ‚Komposition', beginnend bei den sechs frühen „Divertimenti" (entstanden 1924–26), über die beiden ‚missglückten' Versuche, ein siebtes Divertimento zu produzieren, „Das Geheimnis des Reichs" (erschienen 1930) und „Das letzte Abenteuer" (entstanden 1936), über den Kriminalroman „Ein Mord den jeder begeht" (entstanden 1937/38) und den ersten der beiden großen Wiener Romane, „Die Strudlhofstiege" (erschienen 1951), bis hin zum „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho" (entstanden 1951) und dem auf vier Teile angelegten quasisymphonischen Groß-Projekt „Roman No 7", von dem die ersten beide Teile, „Die Wasserfälle von Slunj" (1963) und, postum, „Der Grenzwald" (1967), erschienen sind. Zu den Segmentierungsschemata von Doderers wichtigsten Werken (exklusive der frühen „Divertimenti" No I–VI) vgl. das entsprechende Arbeitsblatt bei Jan Papiór: Die Struktur der Romane Heimito von Doderers. In: Untersuchungen, S. 59–74.

609 Doderer vermerkt in diesem Zusammenhang auch, dass „Jutta Bamberger" „regulär vorwärts" gehe (TB 158). Daher ist sich Buchholz so sicher, dass „das Formschema des Divertimentos […] jenes der Symphonie [ist]". Buchholz, Musik im Werk, S. 48.

gleichen Atemzug den Inhalt, „kurz: die *Geschichte* welche man erzählt", als „Knechtschaft" (TB 159) empfindet. Was er als Novellist stattdessen anstrebt, ist eine „Bewegung",[610] der sich alles andere unterordnet. Bevor er jedoch erklärt, was er mit besagter „Bewegung" meinen könnte, verkündet er in bekannt energischem Ton „das Wichtigste", worauf es ankomme, nämlich „die lebendige *eigenste* intensive Anschauung" (TB 159). Außerdem formuliert er einen Merksatz, der seine lebenslange Abscheu gegen Essayistisches in der Prosa (vor allem bei Musil) vorwegnimmt:[611] *„Bilden,* nicht Reden. Konkret, nicht abstract. *Ausdruck, nicht Mitteilung."* (TB 159) In dieselbe Kerbe schlägt die folgende Anweisung: „Tempo wechseln! *Leben* bringen, nicht Anschauungen, Theorie." (TB 159) Trotz der starken Zweifel in theoretischen Belangen, die sich im Übrigen noch als äußerst konstruktiv erweisen werden, bleibt sein Glaube an die Größe seiner „Mission" jedoch unerschütterlich: „Was ich denke (unter jener ‚neuen Erzählungskunst') müsste fast einen Umsturz bedeuten." (TB 159, 21. 11. 1923)

Vor Weihnachten 1923 wagt Doderer neuerlich einen Vorstoß, um sich über das Wesen der „Prosa-Erzählg" (TB 163) klar zu werden. Zunächst einmal nimmt er Abschied von der „Vorstellung einer völlig neuen Prosatechnik, *die allgemeingiltig von Jedem angewendet werden sollte, eine Art Reform"* (TB 163):

> *Dies ist Unsinn und Theorie* (für mich und meine Zwecke ist blosse Theorie nahezu gleichbedeutend mit Unsinn!). Es handelt sich lediglich um eine „Reform" meiner eigenen „Erzählung", um nichts darüber hinaus. Wenn ich bloss dieses klar denke: *ich selbst sollte* heute irgendeine Technik übernehmen, darum, weil sie ein Anderer für die einzig „richtige" hält, – so geht mir das Unfruchtbare dieser ganzen Gedanken auf; ich würde sagen: ja, für *ihn* ist sie gewiss die einzig richtige und jeder soll es so machen, dass er *seine eigene Sprache endlich findet.* (TB 163)

Auf der Suche nach *seiner* eigenen Sprache macht Doderer nun eine wichtige Entdeckung: das so genannte „Extrema". Es kann kein Zufall sein, dass die Formulierung „Versuche extremer Art" (TB 163) erstmals in dem Moment im Tagebuch auftaucht, kurz nachdem der Autor die Idee einer allgemeinen technischen Direktive annuliert und jedem Schriftsteller die Ausbildung seines ureigensten Stils anempfohlen hat. Wie noch zu erläutern sein wird, basiert

---

610 *„Bewegung* ist ein Urimpuls von Musik und Form: eine vorwärtstreibende Kraft des Linearen." Clemens Kühn: Formenlehre der Musik. München ^{3}1992, S. 26.

611 In seiner Rezension „Der Rausch der Abstrakta" (FAZ, 1. 12. 1962) zu Güterslohs Roman „Sonne und Mond" heißt es: „Musil kann bekanntlich nicht erzählen und will es also auch nicht." WdD 140.

der besondere Stil der „Divertimenti" nämlich zu einem großen Teil auf dieser speziellen Erinnerungs- und Schreibtechnik namens „Extrema" (vgl. Kap. 3.4.2). Nicht unerwähnt bleiben soll, dass Doderer das Schreiben überhaupt zunehmend mit der Hoffnung auf ichstärkende Wirkungen verknüpft. Von seiner „artistische[n] Arbeit" (TB 164), die sich alsbald auch in unzähligen von „Extremas" und in dieser Schreibtechnik nahestehenden „Studien nach der Natur" niederschlagen wird (vgl. Kap. 3.4.2), erhofft er sich nämlich nichts weniger, als dass sie ihm dabei helfen werde, „die Tore freizuräumen, [...] damit die eigenste Seele in wahrhaftiger Gestalt daraus hervortreten könne" (TB 164). Die Gestalt jener – vorwiegend „extrem, excessiv" (TB 164) verdüsterten – Seele zu beschreiben, die sich in den „Divertimenti" kundtut, ist Gegenstand vor allem des zweiten Teils der vorliegenden Arbeit (vgl. Kap. 4).

Vorerst einmal ist Doderer weiter damit beschäftigt, sein poetologisches Konzept auszuarbeiten: Durch das Zusammenwirken zweier literarischer Vorgehensweisen – „intensive Anschauung", d.h. „das Wesentliche" (TB 164) und „Auswahl des *Wichtigsten* innerhalb des Gegenständlichen" (TB 164) – erhofft er sich, „jene verkürzte und concentrierte Art der Darstllg" (TB 164) zu erzielen, die ihm vorschwebt. Die Schlussfolgerung, die der Autor hieraus zieht – „[a]lso: von *innen* u. von *aussen!*" (TB 164) –, verlangt nach einem Kommentar: Demnach dürfte erstere Vorgehensweise, welche Doderer auch den „dichterischen" Weg nennt (vgl. TB 166), ihre Inhalte aus den subjektiven Empfindungswelten schöpfen (d.h. lyrisch sein), während letztere, die der Autor als den „schriftstellerischen" Weg bezeichnet (vgl. TB 166), die (pseudo-) objektive[612] Darstellung der Außenwelt zur Aufgabe hat (d.h. episch ist).

Ferner unterscheidet der Autor neuerlich die zwei Erzählformen „referierend-historisch" und „darstellend-gegenwärtig" (TB 164). Indem er sich gegen erstere Erzählform wendet, kehrt er sich auch – entnervt, wie man vermuten könnte – von den großen Romanciers der „Welt-Dichtung" (TB 164) ab: von „Dostojevski, Balzac, Flaubert, etc. etc." (TB 164). Der zweiten Erzählform hingegen, die erst noch zu schaffen wäre (Ausdruck, Bewegung, Tempo, etc. etc.), spricht er größtes innovatives Potenzial zu: „und ihr gehört vielleicht meine Zukunft" (TB 165).

612 Dass Doderer eine für die Wiener Moderne typische Art der Darstellung anstrebt, die äußeres Geschehen exakt so darbietet, wie es sich im Bewusstsein der handelnden Figuren abbildet, lässt sich vermuten: „Die von den Naturalisten als objektiv empfundene Wahrheit der Außenwelt wird hier ins Subjektive verlagert und relativiert durch die individuelle ‚Empfindung'. Gotthart Wunberg erblickt in dieser Umdeutung ein wichtiges Merkmal moderner Gestaltung: Der Akzent verlagere sich vom Gegenstand selbst auf den Prozess seiner Rezeption". Lorenz, Wiener Moderne, S. 55.

Weitere poetologische Parameter wären zu überprüfen: Rhythmus und Dynamik bzw. Tempo. Zunächst zur „Rhythmik der Prosa" (TB 165): Doderer setzt voraus, dass jede literarische Komposition – und zwar „*nicht* im Sinne einer Emotion (beim Leser) gemeint!" (TB 165) – eine gewisse Spannung aufweise,

> innerhalb derselben jede Episode, innerhalb dieser jede Szene und am Ende auch jeder Satz: dessen Spannung heftet sich an Subjekt und Prädikat an, und wenn zwischen beide nicht zu viele Zwischenglieder (Relativsätze, adverbiale Bestmmgn., Adjektiva) eingeschaltet werden, so bleibt sie lebendig und stark genug um die Diction im Zuge zu erhalten. (TB 165)

Wenn man nicht wüsste, welch bemerkenswert moderne literarische Praxis schon bald aus diesen theoretischen Überlegungen entstehen wird, dürfte man wohl zweifeln, ob tatsächlich alle poetologischen Reflexionen des Autors hier ausgewertet werden müssen. Dass eine gewisse „Rhythmik der Prosa" durch Spannungen innerhalb größter bis kleinster literarischer Einheiten entsteht, ist wohl ebenso allgemein wie zutreffend. Auch dass ein entschlackter Satzbau den Eindruck von zugkräftiger Diktion vermitteln kann, dürfte kaum Widerspruch hervorrufen.

Von größerer Bedeutung für die Entwicklung der Divertimento-Form, deren Einsatz ja laut eigener Aussage „fast mehr die Arbeit eines Musikers, als eines Dichters" (TB 315 f.) verlange, sind Doderers Auslassungen zu den Begriffen Dynamik und Tempo. Wie bereits im allgemeinen komparatistischen Kapitel angedeutet (vgl. Kap. 3.1.1), ist die Übertragung von Termini der einen Kunst auf die andere nicht unproblematisch: Musikalische und literarische Begriffe werden in den meisten Fällen nicht identisch gebraucht. So kommt es, dass der Autor mit Dynamik natürlich nicht den Gebrauch der Tonstärkegrade, nicht die physikalische Lautheit meint und mit Tempo nicht die Vortragsgeschwindigkeit:

> Nun ist aber die *Dynamik* (das Vorwärtstreibende) in der Erzählung nicht ⟨rein *sprachlich*⟩ grammatikalisch oder nur musikalisch, sondern auch gegenständlich; ja, einzelne Worte haben schon durch die mit ihnen verbundenen Vorstellungen grössere oder geringere Dynamik! Ich muss also das Tempo jeweils *aus der Stimmung erfliessen lassen.* (TB 165)

Dynamik und Tempo in dieser Definition bezeichnen gemeinschaftlich eine subjektive Größe. Technisch gesprochen, besteht diese Entität nicht bloß aus der Ausdrucksseite des sprachlichen Zeichens (Signifikant). Auch die Inhalts-

seitsseite (Signifikat) trägt ihren guten Anteil zur Dynamisierung bzw. zur Tempierung bei. Je nach Bedarf lassen sich speziellere Effekte erzielen. Entsprechende Kontraste zwischen der morphologischen und der semantischen Seite der Sprache, die freilich immer eine unteilbare Einheit bilden, ermöglichen dies:

> Hier können aber auch Effekte erreicht werden durch *Kontrast zwischen Dynamik des Gegenstandes u. Dynamik der Sprache*: man kann schwer einfallende Facta heftigster Art in kühlen, bedachtsam fliessenden Sätzen mit langem Atem (grossem „Spannungsbogen“) geben bei karger, ⟨u unter⟩ *gehaltener Wortwahl* und so eigentümliche Wirkungen erzielen: etwas von der *„Würde des Schicksals“* wird dabei fühlbar! Umgekehrt kann man die Sprache stark alterieren und nahezu auflösen bei wichtigem „Inhalte“, wodurch der Eindruck des Grotesken und Übertriebenen entsteht etc. etc. (TB 165)

Die nächsten Überlegungen zum „Tempo“ (TB 165) berühren auch die narrative Repräsentation der Erzählung. So stellt Doderer fest, dass nicht nur die Satzlänge das Tempo einer Erzählung beeinflusst. Um eine verschärfte Bewegung hervorzurufen, die zwar „ebenso durch lange […] wie durch kurze Sätze“ (TB 165) erreicht werden könne, sei vielmehr ein „Nicht-Verweilen“ vonnöten, d.h. *„Kürze im Gegenständlichen*, Schlag auf Schlag“, „nicht auf Einzelheiten, Reflexionen u. dgl. m. einlassen“ (TB 165). Wie in der heute klassischen Definition des Erzähltempos, die erheblich jünger ist als die hier zur Rede stehenden Überlegungen, bezieht sich auch in Doderers Verständnis das Tempo einer Erzählung „primär auf das Verhältnis zweier Kategorien narrativer Dauer“,[613] nämlich auf das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, d.h. die Verkürzung der Erzählzeit („Schlag auf Schlag“) beschleunigt das (Erzähl-)Tempo (Verschärfung der Bewegung).

Damit nicht genug. Doderer erkennt eine weitere Möglichkeit, das – von ihm selbst in Anführungszeichen gesetzte – „‚Tempo‘“ (TB 170, Januar 1924) der Erzählung zu beeinflussen, nämlich mittels der „Attitüde des Erzählers“: *„rein* referierend etwa – breit, ruhig“, *„rein* darstellend – etwa oscillierend, flirrend!“ (TB 170) Wenn er im Folgenden von der „Klangfarbe“ (TB 170) spricht, die sich durch das Schreiben „mit bewusst wechselnder Attitüde“ verändern ließe, so meint er hiermit allerdings weniger einen „Wechsel der Töne“ im Sinne Hölderlins, keine „Melodie der Vorstellungen“, wie sie Herder vorgeschwebt hat,

613 Ansgar Nünning (Hg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar 2004, S. 50–51; hier: S. 51.

dessen Überlegungen Hölderlin maßgeblich beeinflussten,[614] sondern vielmehr – als *„ein tiefer liegender Baustein* des ‚Tempo' als etwa die Satz-Bogen", d.h. als „de[n] Grundton überhaupt" (TB 170) – den Grad an Mittelbarkeit (Distanz) der Erzählung:

> Je nachdem sich der Erzähler *weiter weg* oder *näher heran* an den Vorgang stellt! (z. B. so weit weg, dass nur mehr *abgekühlt berichtet* wird, oder so nahe heran, dass Monologe, Dialoge mit aufgelöster Sprache, Interjektionen, Gedankenstriche, Punktreihen etc. vorkommen sozusagen: „sichtbar werden"). (TB 170)

Doderer beschreibt hier eine der wesentlichen Weisen, die in der neuesten Erzähltheorie unter die Kategorie des „Modus" fallen: die Distanz. Grob gesprochen, geht es dabei um den Gegensatz von Diegesis („reine Erzählung", gekennzeichnet durch Indirektheit und Verdichtung) und Mimesis („mimetische" Darstellung, dem Theater entlehnt), der darauf hinaus läuft, „daß die ‚reine Erzählung' distanzierter ist als die ‚Nachahmung': sie sagt es knapper und auf mittelbare Weise".[615] Wenn Doderer meint, dass die „reine Erzählung", „beschaulich in histor. Erzählform" daherkommend, „mit gebundener Prosa etc. etc." (TB 170), mit einem „Andante" (mittleres Tempo) vergleichbar sei, beweist dies einmal mehr, wie stark das frühe erzählerische Werk des Autors, das zu diesem Zeitpunkt noch in der theoretischen Entwicklung steckt, durch die Musik beeinflusst ist.

Im Januar 1924 spricht Doderer der „4-Satz-Form", in der er die „J.B." (d.h. „Jutta Bamberger") zu „componieren" gedenke, eine „gewisse Straffheit" (TB 170) zu. Im März desselben Jahres zweifelt er daran, ob „[n]ur Spiel von Form u. Klang" nicht „zu wenig" (TB 183) sei. Schließlich notiert er als Kennzeichen des Divertissements: „(4-Satz-Form); strengste ‚Programmarbeiten', Concentration u. Rein-Ausdruck bis zur Grenze der ‚Verständlichkeit'" (TB 189).[616] Aus der ehemals als „locker" erachteten Form des Divertimentos bzw. Divertissements

614 Vgl. hierzu Ulrich Gaier: Heinse und Hölderlin. In: http://philoges.test.sengai.de/ (= *Philo*sophische *Ges*ellschaft, Bad Homburg e.V.), S. 12 ff.

615 Vgl. Genette, Die Erzählung, bes.: S. 113–149; hier: S. 116.

616 Fortan drückt Doderer die Wertsteigerung, die die Ausdruckswerte der Sprache in seinem poetologischen Programm erfahren haben, vermehrt aus. So lobt er an Hamsun die „musterhafte Ausdrucks-Arbeit" (TB 196). Auch nimmt er „grosse Ausdruckswerte" bei Stifter wohlwollend zur Kenntnis, welche allerdings „einzelweis eingesprengt" seien „in lange Partien unerträglicher Himmels-Limonade" (TB 202). Liegt ein Werk „ohne Ausdruckswerte" vor, wie etwa das niemals veröffentlichte Romanmanuskript „Das entscheidende Jahr" von Ernst Alker, bescheinigt er dem Autor „völliges Versagen bei Ausdrucks-Aufgaben (Landschaft, Erotik, etc.)" (TB 209).

scheint hiermit endgültig der Inbegriff an Form-Strenge geworden zu sein. Im Zusammenhang mit der „Seraphica"-Erzählung (vgl. Kap. 6.5) spricht er kurz darauf wie selbstverständlich davon, dass er „in der 4-Satz Form komponiert" habe, „mit Motivik, etc." (TB 203, 17. 4. 1924). Aus einer Aufstellung zu schreibender „Divertissements", zunächst lediglich vier an der Zahl, geht hervor, dass es für den Autor ein Leichtes zu sein scheint, ehemals als „Symph." (Symphonien) skizzierte Projekte neuerdings als „Divertissements" durchzuführen (vgl. TB 210, 2. 5. 1924).[617] Dann wieder zweifelt er daran, ob man sich jedes „Frisch-Drauf-Los Arbeiten durch die überängstliche Beachtung formaler Regeln, die man selbst aufgestellt hat, verkümmern" lassen dürfe (vgl. TB 213, 21. 5. 1924). Kurz darauf erklärt er die formalen Vorzüge der fertigen „Seraphica": „4 Sätze *mit ganz durchgeführter Motivik, Form des Divertissements"* (TB 225, Juni 1924). Nachdem auch das „Divertimento No I" erfolgreich beendet worden ist, welches zunächst noch „Divertissement" genannt wird, ehe der Autor zusätzlich die Abkürzung „Div." einführt, sieht er sich in seinen formalen Bestrebungen endgültig bestätigt: „Die *Div.-Form* hat sich als *brauchbar* u. *entwicklungsfähig* erwiesen! Ihr gehört zweifellos nächste Zeit meines Lebens." (TB 226, 7. 7. 1924) „Entscheidendes" gedenke er durchzuführen: „J.[utta] B.[amberger] u. die 10. Div." (TB 228, 24. 7. 1924) Während ersteres Projekt, das ehemalige „grosse Divertissement" (vgl. Kap. 6.2), niemals zum Abschluss kommen wird, sollten von den ursprünglich geplanten zehn „Divertimenti" immerhin insgesamt sechs realisiert werden.

Die poetologischen Überlegungen, die der Autor in Zusammenhang mit dem *„Div. russe."* anstellt (vgl. TB 235, August 1924), das zunächst Div. N° 3, dann Div. N° 2 werden soll, dann einige Jahre aufgeschoben wird, um schließlich auch nicht Div. N° 7 zu werden, sondern der Roman „Das Geheimnis des Reichs" (vgl. Kap. 6.3),[618] zeugen von einem neuen Selbstbewusstsein des Autors. Er wolle hier den „Schwerpunkt auf ‚Extrema' u. Clartée" (TB 235, August 1924) legen. Wie er in Variation eines Ausspruchs des „alten Vischer" hinzufügt, eines Autors, dessen Roman „Auch Einer" im 19. Jahrhundert massenaft verbreitet war, verstehe sich für ihn „das Musikalische" neuerdings „immer von

617 Nicht nur Buchholz sieht in dieser Aufstellung zu schreibender „Divertissements" den Beweis dafür, dass „das Formschema des Divertimentos […] jenes der Symphonie [ist]". Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 48. Vor ihm hat bereits Heydemann ähnlich, wenn auch nicht ganz so entschieden argumentiert. Demnach würden besagte Eintragungen auf eine „Straffung der Divertissement-Form" hinweisen. Von der musikalischen Formenlehre her gesehen, würde eine „Kontamination verschiedener zyklischer Formen" vorliegen. Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 351.

618 Vgl. hierzu auch ebd.

selbst" (TB 235).[619] Bei den „Divertimenti" ginge es ihm, wie er kurz darauf präzisiert, im Wesentlichen um die „*Vereinigung zweier Essenzen*":

> 1.) *Compositor.-formale-musikalische* Seite → *Richtung: Ausdruck* – Extrema – *Wesen.*
> 2.) Diskursiv-logisch-grammatikalische Seite → Richtung: clartée, Gegenstand, Inhalt, discursive Qualitäten der Prosa, Knappheit, Pressung, das *Wichtigste* vom Gegenständlichen. (TB 245, 24. 9. 1924)

Wenn Doderer alsbald davon spricht, er habe nicht nur „eine Reihe von *Arbeitsresultaten* vorliegen", sondern er sei „auch *formal* zu festen *Ergebnissen* gekommen" (TB 248, 29. 9. 1924), dann spielt er damit auf die obige Aufstellung an. Indem er in ihr „[d]ie *zwei polaren Principien*" seiner „Prosa-Arbeit" (TB 249) gegeneinander stellt – „*mus.*-formal" vs. „*discurs.* Elem." – (TB 249), leistet er eine Aufstellung der grundlegenden Kräfte der „*Form des Div.*" (TB 249). Durch die zwischenzeitlich erfolgte Beschreibung seiner Arbeitsweise (abgegeben im Zusammenhang mit dem oben erwähnten missglückten Versuch, ein zweites Divertimento zu schreiben) hat die Divertimento-Form eine weitere Präzisierung erfahren: Zunächst mache Doderer „sorgfältig die *Comp.*", studiere dann „das Material" und schreibe hernach „eine Gesamt-Extr. über alle 4-Sätze" (TB 248, 29. 9. 1924).

Was jetzt noch fehlt, ist die Bestimmung des Begriffs der „phrasierten" Motivik bzw. „phrasierten" Motivtechnik. Eine erste Annäherung an besagtes Phänomen, das eine tragende Funktion im frühen Divertimento-System besitzt und sogar darüber hinaus Gültigkeit beansprucht (vgl. Kap. 3.5.1), geschieht ex negativo: Einen Roman von Emile Zola ‚prüfend', und zwar „Pot Bouilli", wie er ihn fälschlicherweise schreibt (vgl. TB 256, 29. 11. 1924), konstatiert Doderer erfreut das Vorkommen von „Motivik" darin. Hiermit meint er ausdrücklich nicht irgendeine, sondern „eigentliche Motivik, d.h. *phrasierte*" (TB 257).

Ausgehend von der Bedeutung des Begriffs „Motiv", der sowohl im musikalischen als auch im literaturwissenschaftlichen Bereich Verwendung findet (einerseits in der Bedeutung: kleinstes Element charakteristischer, konzentrierter musikalischer Aussage, Baustein der Komposition;[620] andererseits in der Bedeutung: strukturelle inhaltliche Einheit als typische, bedeutungsvolle Situation,

---

619 Das Thema, das hier variiert wird, heißt: „das Moralische versteht sich doch immer von selbst". Friedrich Theodor Vischer: Auch Einer. In: Ausgewählte Werke in acht Teilen. Hg. u. eingeleitet v. Theodor Kappstein. Fünfter Teil: Auch Einer. Bd. I. Leipzig 1919, S. 38.

620 Vgl. Eberhard Thiel: Sachwörterbuch der Musik. Stuttgart 1962, S. 326.

die allgemeine thematische Vorstellungen umfasst),[621] sowie der Definition des Begriffs der „Phrasierung“, der, wenn auch auf einem historischen Sprachmodell des musikalischen Verstehens gründend,[622] ausschließlich in der Musik beheimatet ist (nämlich in der durch Hugo Riemann geprägten Bedeutung,[623] die Doderer bekannt gewesen sein dürfte):[624] „Abgrenzung der Phrasen, d.h. der mehr oder minder in sich geschlossenen natürlichen Glieder der musikalischen Gedanken (Sinngliederung)“,[625] lässt sich vermuten, dass der Autor, an dessen unorthodoxen Gebrauch der musikalischen Fachtermini stets zu erinnern wäre (vgl. Kap. 2), mit „phrasierter“ Motivik bzw. mit „phrasierten“ Motiven wiederkehrende größere Text- bzw. Sinneinheiten meinen könnte, die als Träger des sozusagen komponierten (pseudo-)musikalischen Gedankens dienen und damit Teil eines logisch-rationalen Systems struktureller Beziehungen sind (wobei die dualistische Zeichenstruktur, die den Vergleich zwischen sprachlichen und musikalischen Zeichen erschwert, nicht vergessen werden sollte).[626]

Wo genau Doderer „phrasierte Motivik“ in Zolas „Pot-Bouille“ (1882) entdeckt haben will, bleibt allerdings unergründbar.[627] Vermutlich hat ihn die Wiederholung konventioneller naturalistischer Beschreibungsweisen bzw. formelhafter Erzählwendungen erstaunt. Eventuell waren es aber auch inhaltliche Wiederholungstrukturen und Motivreihen, die ihn beeindruckt haben. Weniger entzückt ist er allerdings darüber gewesen, dass „dieser Naturalismus“ „keine *Auflösung*“ (TB 257) kennt. Indem er also einerseits die Vorzüge preist (Anwendung eigentlicher, d.h. „phrasierter“ Motivik), andererseits die Nachteile beklagt (Immunität gegen sprachliche „Auflösung“), erwächst in ihm die Vorstellung seines eigenen Prosa-„Ideal[s]“ (TB 257). Darin würden „Musikalität, feinste

621 Vgl. Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte u. erweiterte Auflage. Stuttgart 1989, S. 591.

622 Vgl. MGG1; Bd. 10, Sp. 1213–1222; hier: Sp. 1214.

623 Vgl. zur Ende des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tretenden „Phrasierungslehre“ des Hugo Riemann auch Gunter Kreutz: Musikalische Phrasierung aus historischer und kognitionspsychologischer Sicht. Frankfurt a.M. u.a. 1998, bes.: S. 48–52.

624 Laut Engelbert Pfeiffer habe sich Doderer bei seinem Projekt, musikalische Formgebungen für die Literatur dienstbar zu machen, besonders durch die „Agogik“ von Hugo Riemann beeinflussen lassen. Vgl. Pfeiffer, Doderers Begegnung mit Musik, S. 26.

625 Vgl. MGG1; Bd. 10, Sp. 1213.

626 Vor allem die Betonung des struktural-funktionalen Aspekts der „phrasierten“ Motive ist bei den bisherigen Definitionsversuchen durch Heydemann und Buchholz zu kurz gekommen (vgl. Kap. 2).

627 Vgl. etwa diese Ausgabe des Romans: Emile Zola: Ein feines Haus. Ins Deutsche übertragen v. Gerhard Krüger nach der v. Maurice Le Blond besorgten Gesamtausgabe. Mit einem Nachwort v. Rita Schober u. Anmerkungen sowie 35 Illustrationen v. Kurt Schmischke. München 1976.

artistische Durchbildung der *Ausdruckswerte*, straffe Comp. und Gegenstandslosigkeit (durch völlige Absorption des Gegenstandes)" (TB 257)[628] eine strenge Einheit bilden.

Es hat den Anschein, als seien hiermit die technischen Fragen des Erzählerischen hinreichend diskutiert worden. Doderers wachsende Abneigung gegen den „theoretisch-essayistische[n] Teil [s]eines Lebens" (vgl. TB 270, 10. 2. 1925) dürfte zu diesem Zeitpunkt vor allem vom Überdruss an der wissenschaftlichen Arbeit herrühren. Nach erfolgreich bestandener Promotion,[629] einer Arbeit, die er für die „Vergröberung des Geistes durch's Gegenständliche" (TB 272, Juli 1925) verantwortlich macht, bleibt seine Kritik an der „‚discursiven' Seite" bestehen, die er nämlich mit „formaler – ‚Gewissenlosigkeit'" (TB 273, 4. 8. 1925) gleichsetzt. Sein Ärger über „das Principielle (intellectuell-constructiv-analytisch-logische oder wie man das Ding taufen mag!)" (TB 276, 26. 8. 1925) geht allerdings auch auf das Konto seiner neuen poetischen Zielsetzung, nämlich *„in's volle Fleisch hinein"* (TB 276) arbeiten zu wollen, d.h. „mit Liebe für's Einzelne, für den Einzelnen, für den Organismus, für's *volle Fleisch*" (TB 277). Und nicht zuletzt dürfte sein Mäkeln an der „Essay-Schreiberei" (TB 327, Februar 1926) auch im Zusammenhang mit der ‚extremen', d.h. der reinen Ausdrucks-Technik zu sehen sein, der, je erfolgreicher sich seine literarische Praxis gestaltet (etwa das angefangene „Divertimento No II"), in poetologisch-konzeptioneller Hinsicht ein immer größeres Gewicht zukommt (vgl. Kap. 3.4.2). Wie sehr Doderers Literaturverständnis von diesem Antagonismus zwischen Referat- und Ausdrucksprosa bestimmt ist,[630] macht einmal mehr seine Kritik an Thomas Manns „Zauberberg" deutlich, dessen „Prosatechnick, das reine Referat", d.h. die „Beschränkung auf die *berichtende* Form", er „unerträglich" findet (vgl. TB 342, Februar 1926). Dass er dem Werk außerdem das Fehlen von „phrasierte[r]" Motivik ankreidet (vgl. TB 342, Februar 1926), spricht auch für ein erstarktes schriftstellerisches Selbstbewusstsein Doderers.

Nachdem er vor sich selbst bewiesen hat, dass er nicht zu denen gehört, die vor lauter Theoretisieren niemals zur Praxis kommen, ist Doderer – während der Arbeit am dritten Divertimento, das ja tatsächlich einen enormen Fortschritt in der Genese der Divertimento-Form bedeutet (vgl. Kap. 5.3) – entschlossener denn je, die „Natur und Aufgabe moderner Dichtung" (TB 344,

628 Wie Loew-Cadonna erklärt hat, bedeutet hier „Gegenstandslosigkeit" die „Absenz berichtender und erörtender Texpartien", die „Tilgung des diegetischen Erzählens". Vgl. Loew-Cadonna, Vom Soda-Whisky zum Whisky-Soda, S. 61.

629 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 165 ff.

630 Vgl. hierzu auch die Grafik in: TB 360, März 1927.

Februar 1926), deren Höhepunkt natürlich die Entwicklung der Divertimento-Form ist, umfassend und abschließend zu definieren. Nicht unwesentlich inspiriert durch die Wirkkräfte des Films, ferner unter Zugzwang gesetzt durch das Scheitern eines Buchprojekts („Seraphica"), wodurch seine Empfänglichkeit für einige Äußerungen Gerhart Hauptmanns sich erhöht haben dürfte, in denen dieser den Vorrang der gesprochenen Sprache vor der geschriebenen (d.h. in Buchform gedruckten) proklamierte (vgl. Kap. 3.4.3), sei Doderer „zu einem Blick auf […] einige Möglichkeiten moderner Dichtung" gekommen, der ihm *„bisher eigentlich verschlossen geblieben ist"* (TB 344).

Zunächst verabschiedet er den Roman als „die überlebte Form, die Form des Prosakunstwerkes einer *vergangenen* Epoche" (TB 345). Der Roman habe „sich der ‚erzählenden' (berichtenden, referierenden) Technick" bedient, „die naturgemäss eine gewisse Breite hatte" (TB 345). Anders die *„[n]euere* Prosa": Sie sei „auf den directen, unmittelbaren *Ausdruck* gestellt", versuche „das ‚Referat' denkbar zu *verflüchtigen*, gleichsam *‚aufzusaugen'*, und so mit dem erzählten ‚Inhalt' fertigzuwerden" (TB 345). Hinzu trete „der *musikalische* Charakter dieser Ausdrucksprosa, daher sie auch *nicht gelesen*, sondern *gehört* werden soll" (TB 345). Während sie also im Kleinen (Mikrostruktur) um die Verschärfung des Ausdrucks bemüht ist (bzw. um die Verwendung der „Worte rein als Ausdrucksvaleurs wie Farben- oder Tonrelationen in Malerei und Musik"),[631] verlangt die neuere Prosa im Großen (Makrostruktur) nach von der Musik ‚abgelauschten' Wiederholungsstrukturen (Stichwort: „phrasierte" Motivtechnik). Was den Inhalt anbetrifft, den „nicht zu vermeidende[n] Referat-Kern", wie Doderer schreibt, so soll dieser, wohl tatsächlich im Hinblick auf eine mögliche Verfilmung (vgl. TB 346), eine „anregende ‚Handlung'" (TB 345) aufweisen. Damit sie endlich *„auf ein Mal zur Gänze* gehört werden könne", denn neuerdings ist ja die „erste, […] höchste und wesentliche Forderung: die gesprochene und gehörte Dichtung" (vgl. Kap. 3.4.3), muss die neue Prosa kurz sein und „nicht mehr als etwa eine Stunde beanspruchen, womöglich nur die Hälfte oder weniger" (TB 345).

All diese Forderungen an die neuere Prosa sieht Doderer erfüllt durch das „‚Divertimento' (oder *Unterhaltungsstück*)" (TB 346), das er nun also wie folgt definiert: als eine *„kurze,* in vier straffe Sätze (analog der Symphonie) gefasste möglichst spannende Erzählung, mit eventueller Einlage von Intermezzis", „mit phrasierter Motivtechnick", „und getragen von der durch ständige Arbeit verdichteten Ausdrucks-Prosa" (TB 346).

Bei der Mühe, die es ihn gekostet hat herauszufinden, „was ein ‚Divertimento' ist" (TB 347, Februar 1926), erstaunt es doch, wie rasch Doderer wie-

631 Adorno, Voraussetzungen, S. 434.

der Abstand nimmt von seiner eingangs zitierten „formale[n] Mission in der Jugend" (TB 316, Juni 1926). Gerade liegt der Abschluss des letzten der frühen „Divertimenti" (No VI) drei Monate zurück, beginnt er damit – unter dem Schock eines Gesprächs mit Albert Paris Gütersloh stehend, in dem dieser mit der „allzugroßen *‚Schönheit'* Rilke's" (TB 354, März 1927) abgerechnet hat –,[632] „das Herausstellen von *Fertigformen*" (TB 355, März 1927) heftig zu kritisieren. Sogar den Vorwurf „einer im tiefsten Sinne ‚dilettantischen' Gesamthaltung" (TB 355) macht er sich selbst. Sein Fehler sei es gewesen, in der Jugend ein „Unmaß von Fertigformen" (TB 356) verinnerlicht zu haben. Er hätte sich an die „‚Schönheit'" (TB 356) gewöhnt, die ja laut Gütersloh nur ein „*Attribut* der Wahrheit" sein dürfe (vgl. TB 354). Von der „Erstarrungsform nach rückwärts in's noch Gestaltlose" (TB 356) würde allerdings kein Weg führen. Als eine der „Folgen bürgerlicher Kulturübung" (TB 356) könne also der fehlende Kontakt mit dem „nackten, ‚rohen' Leben" (TB 356) ausgemacht werden. Stattdessen liefe der Künstler Gefahr, „abseits zu gehen und etwas ‚Schönes' zu vollbringen" (TB 357).[633] Das „kratzbürstige Denken" (TB 357) hingegen dürfe niemals innehalten, „etwa damit sich eine Form ründen kann" (TB 357); vielmehr würde es jede Form zerschlagen, „die sich zu früh beiseite schwindeln und schliessen will" (TB 357). Dass die Formsuche ein Stellvertreterkampf „des jungen, nach Vereinheitlichung seiner selbst strebenden Individuums" (TB 359) sein könnte, deutet der Autor hier erstmals an (vgl. Kap. 7).

Zwischen März 1927 und November 1930 klafft in den frühen „Tagebücher[n] 1920–1939" eine Lücke. Während dieser Zeit hat Doderer seine „tagweisen Aufzeichnungen" in das von der Forschung noch längst nicht gründlich genug ausgewertete Skizzenwerk verlegt.[634] Im „Sk[izzenbuch] XV. 1929/30" findet sich eine aufschlussreiche Grundsatzüberlegung zur Form-Inhalt-Problematik, die durch Doderers aufkeimenden Plan, „Bücher zur *Unterhaltung*" zu produzieren, angeregt ist. Die Reflexionen des melancholischen Heidelberg-

632 Die Schönheit sei „nichts an sich selbst", sie sei „nur ein *Attribut* der Wahrheit" (TB 354): „ein blosses Attribut also ist die Schönheit, eine Probe ex post, kein ‚Kriterium a priori' und vor allem kein *Ziel* für den Künstler" (TB 355).

633 Ein Brief Rilkes, den er kürzlich in der „Europäischen Revue" gelesen habe, hätte ihm den ganzen, von Gütersloh kritisierten Sachverhalt bestätigt. Hierbei dürfte es sich um einen der beiden an Frau Helene von Nostitz-Wallwitz gerichteten Briefe handeln, die in der Februar-Ausgabe 1927 der „Europäischen Revue" (2. Jahrgang, Heft 11, S. 273–275; bes.: S. 274 f.) abgedruckt sind. In ihnen gibt sich Rilke als einer jener abseitsgehenden Schönheitssucher zu erkennen.

634 Vgl. zur „großen Unterbrechung zwischen März 1927 und November 1930" auch die „Editorische Notiz" von Gerald Sommer in: TB 1293–1313; bes.: TB 1296.

Besuchers,[635] die hier erstmals vollständig wiedergegeben werden,[636] lassen Rückschlüsse auf das „einst entworfene[] Arbeitsprogramm[]“, d.h. auf den ehemaligen Divertimento-Plan zu (aus Gründen der besseren Darstellbarkeit sind die Sternchen-Fußnoten in Klammern in den laufenden Text eingefügt):

> *Heidelberg,* Do. 11/VII. / Gestern kam ich hier an. Warum ich hier plötzlich melancholisch wurde, weiss ich nicht, vielleicht half die Müdigkeit nach der Reise mit dazu. Jedermann sehe ich aüsserlich in eine geordnete und gedeihliche Bahn gelangen. Wenn es mir verwehrt ist, kann die Wurzel ⟨dafür⟩ dieses Übels nur in mir liegen. –/13/VII. Alle meine zusammenhängende Arbeit soll vorläufig in der „Form“ meiner tagweisen Aufzeichnungen getan werden: aus diesem lockeren Gemengsel wird sich dann schon das Einzelne gestaltweis aussondern. – Was mich nun zunächst innerlich beschäftigt ist die Möglichkeit einer *freien,* vielleicht auch *gelockerten,* ziemlich *anspruchslosen* „Erzählungskunst“ (von „Kunst“ im eigentlichen Sinne wird dabei allerdings nicht viel zu merken sein!) – kurz, ich will *unterhaltende* Romane, Novellen und Novelettchen machen, Bücher zur *Unterhaltung,* weiter nichts. Ich bin – nach der restlosen ⟨und [unlesbar]⟩ Erfüllung des einst entworfenen Arbeitsprogrammes – in einer Lage, die mir eine derartige Beschäftigung innerlich ermöglicht, ja, sie vielleicht *erfordert.* Also muss ich rasch auch durch dies hindurchgehen. Natürlich ist hier die praktische Werkstattarbeit *alles* – die Theorie wenig, aber doch *etwas.* Neben dem Umstande, dass hier das Stoffliche *sehr wichtig* ist (!), treten *zwei Richtlinien* hervor:
> a) es ist nötig, sich über seine Erzählungs=Technik klarere praktische Vorstellungen zu bilden! Dies wurde mir in der letzten Zeit der Arbeit am No. VII. ⟨kla⟩ offenkundig. Ich entdeckte dort damals einen kleinen Fehler *erzählerischer* Art (in I.) – (diese Arbeit ist übrigens ⟨[unlesbar]⟩ für mich *erzählerisch* durchaus befriedigend, ja ⟨[unlesbar]⟩ *vorbildlich,* ich will nur eben jetzt dieses in ihr⟨,⟩ *neben anderen* vorhande[ne] Element *allein* herausstellen) – ich entdeckte damals also diesen kleinen Fehler und konnte ihn nach kurzer Zeit *glatt beheben.* Was ich aber *nicht* ⟨konnte⟩ vermochte, war, das *Prinzip aufzufinden* gegen welches ich gefehlt hatte! Dieser Fall bildet nur ein Beispiel, ⟨und⟩ aber er ist auch an u. für sich noch *genauer zu untersuchen.*

---

635 Zur biographischen Situation Doderers im Juli 1929 vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 206 ff.

636 Bisher auszugsweise wiedergegeben von Loew-Cadonna, Zug um Zug, S. 19 ff.; sowie von Martin Loew-Cadonna/Wendelin Schmidt-Dengler: [Vorrede der Herausgeber von Doderers „Notizen zu dem Roman ‚Ein Mord den jeder begeht'“]. In: Der Aquädukt 1763–1988. München 1988, S. 87–97; hier: S. 90. Wegen der großen biographischen Bedeutung auch fragmentarisch zitiert von Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 208; sowie von Wolff, Heimito von Doderer, S. 39.

b) Die musikalischen Kompositionsformen – hier also vor allem einmal die General=Motiv=Technik! (* u. die Technik von „Einsätzen" im mus. Sinne!) – dürfen kein *constituens* der Composition bilden, ⟨im [unlesbar]⟩ die Erzählung darf von dieser spezifischen Wirkungsweise nicht abhängen, darf sich ihrer nicht als *struktives* (strukturbedingtes [?]) Ausdrucksmittel bedienen. Es enthält demnach die Skizze nur: *„Dynamik"* (* jedoch *nicht* im Sinne der Anmerkung auf vorhergehender Seite!), *„Komposition"* (ohne „Sätze") – aber *nicht mehr „Motivik"*. (*Frei* einfliessende Mot. muss aber nicht unbedingt unterdrückt werden.) – Wie schon die Folge der Divertimenti hier eine Wandlung zeigt – zunächst rein „mus." Mot., noch als Fremdkörper eingebaut, dann Verschmelzung u. sozusagen *„Versprachlichung"* dieser, endlich ihr schon teilweises „Unterirdischwerden" in VII. – so wird hier noch ein Schritt „weiter" getan werden (der ja in VII. schon durchaus getan ist – aber hier werde ich ihn zum technischen *Princip* erheben!) – dieser Schritt also führt zum rein „Narrativen", ohne irgendwelches mus. Rüstzeug. Aus dem Geiste erzählender Sprache, aus *ihrem* Material muss alles herkommen, auch ihre Kompositionsart: würde ich heute z.B. noch Zeichen für den Vortrag setzen, ich setzte schon *ganz andere*, als die in der Musik üblichen, von denen auch ich einst Gebrauch ⟨machte⟩ zu machen pflegte. – Mit alledem hängt natürlichen [sic] das Fallen der 4(3)-Satzform zusammen (* allerdings in *gänzlich* anderer Weise wie beim zukünftigen „freien Divertimento") (das Princip des 3-teil. Sonatensatzes), ⟨die⟩ damit auch das Wegfallen der Forderung nach einer idealen Balance ⟨[unlesbar]lich⟩ zwischen den *Massen* ⟨dieser Sätze⟩ der einzelnen Compositionsteile (jene Forderung, die von VII. so restlos erfüllt wird). Auch gibt es da natürlich ⟨auch⟩ keine Vorausberechnung des Umfanges in einer so zutreffenden Weise wie dies bei I. – VI. geschah. Sondern es geht nun allemal *benevolenter so*, wie's schliesslich bei VII. de *facto* – nolens, volens – *wurde*.
Es versteht sich bei alledem fast von selbst, dass nun das *Inhaltliche – der unterhaltende Inhalt* – stark in den Vordergrund rückt. Und nun noch etwas höchst Bedenkliches: ich werde *konstruieren. Jawohl –! Ich will den Mut dazu aufbringen, den Mut zu einer so sehr bedenklichen Arbeitsweise. Darum* muss ich diese Periode auch *rasch, rascher*, am *raschesten* durchschreiten, höchstens 1 Jahr darf es sein, denn ich kann nicht wissen, wo dies hinführt. Nur so rasch⟨,⟩, so bald wie möglich ⟨[unlesbar]⟩ *eine Reihe solcher Versuchs=Arbeiten* ⟨in der Ha⟩ *fertig in der Hand haben! Dann* erst kann ich überhaupt weiter erwägen, Weiteres absehen.
Es versteht sich von selbst, das ich Material „von aussen" *direkt nehmen* werde. Auf „Kurzgeschichten" stößt man z.B. häufig beim Lesen des localen (Chronik)=Teiles der Tageszeitungen, ⟨[unlesbar]⟩ nämlich auf Fakten, aus denen sich solch eine Konstruktion gewinnen lässt. ~
Zunächst aber herrschen bei mir die grössten Unsicherheiten bezügl. der praktischen Durchführung meiner Absichten. Ich habe keine einzige *positiv geeignete*

> Kompositions=Skizze für diesen Zweck. Weder die „Chronique scandaleuse" gehört hierher (die einzige gegenwärtig vorhandene Skizze – aber diese ist eine Sache für sich!) ⟨[unlesbar]⟩, noch das VIII. („freie") Divertimento, *dieses* hat natürlich mit dem ganzen Plan *überhaupt nichts zu tun.*
> Ich sagte ja: ich werde construieren …![637]

Dieser diaristische Eintrag kündigt vor allem die Rückeroberung des „Stoffliche[n]" an. Anlass zum Einlenken in diese Richtung könnten auch die nicht nur erfreulichen Erfahrungen mit dem Schaffensprozess von „No VII." gewesen sein. Als „Divertimento No VII" hatte Doderer den Roman „Das Geheimnis des Reichs" (1927–29; 1930), den er im Juni 1929 abgeschlossen hatte, zunächst geplant. Da es sich bei dem „damals gemachten und dann verbesserten Fehler" um ein allzu spezielles Problem von „No VII." handelt,[638] bleibt die Diskussion hierüber einem späteren Zeitpunkt vorbehalten (vgl. Kap. 6.3).

Was im voranstehenden langen Zitat als eine teilweise Abkehr von den formal avancierten Anfängen dargestellt wird, läuft tendenziell auf den Anschluss an eine ‚herkömmliche' literarische Erzähltechnik hinaus. In dem Moment, in dem Doderer an seiner zuvor geübten „Sprachkompositionsweise"[639] zweifelt, liefert er neuerlich einen kompletten Überblick über die kompositionstechnischen Eigenheiten der Divertimento-Form. Demnach kann als wichtigstes „*struktives* Ausdrucksmittel" der sechs frühen „Divertimenti" (No I–VI) eine „General-Motiv-Technik" ermittelt werden. Die Hauptgestaltungselemente dieser Technik, die freilich mit der oben erwähnten „phrasierten" Motivtechnik gleichzusetzen ist, sind so genannte „mus.[ikalische] Motive". Deren Erscheinen unterliegt in der Divertimento-Historie offenbar einem Wandel: „zunächst rein ‚mus.[ikalische]' Mot.[ive], noch als Fremdkörper eingebaut, dann Verschmelzung u. sozusagen ‚Versprachlichung' dieser". Ob dem tatsächlich so ist, wird die Prüfung am ‚komponierten' Textmaterial zeigen (vgl. Kap. 5.1–Kap. 5.6 + Kap. 6.3).

Die Abkehr von der alten Technik erfolgt noch gründlicher: Nicht genug damit, dass der Autor jenes Prinzip der erst später von ihm so genannten „Prio-

637 Sk[izzenbuch] XV. 1929/30. Ser. n. 14.120 d. ÖNB, fol. 55v, 55r, 54v, 54r, 53v, 53r, 52v, 52r, 51v, 51r.

638 Zu näheren Ausführungen hierzu vgl. den Tagebucheintrag vom 15. Juli 1929 in: Ebd., fol. 51r, 50v, 50r, 49v, 49r; sowie vom 12. August 1929 in: Studien V/(a) [1928/30]. Ser. n. 14.177 d. ÖNB, fol. 5r, 5v, 6r, 6v, 7r). Die Einträge finden sich annähernd vollständig (der erstere) bzw. teilweise (der letztere) wiedergegeben bei Loew-Cadonna, Zug um Zug, S. 25–28.

639 Otto Brusatti: Das Wort macht die Musik. Musikstrukturen in Dichtungen. In: Ders.: Alles schon wegkomponiert. Wien u.a. ²1997, S. 145–154; hier: S. 149.

rität der Form vor den Inhalten" (WdD 163) umkehrt, indem er jetzt dem „Geiste erzählender Sprache" den Vorrang einräumt, sich die Form zu schaffen, die dem jeweiligen Inhalt angemessen ist, vor allem „ohne irgendwelches mus.[ikalisches] Rüstzeug" hierbei zu gebrauchen (die Entschlackung der „Skizze" von allem ‚Musikalischen' nicht zu vergessen). Auch die „rhapsodische Probe", der penibel geplante mündliche Vortrag seiner Kunst (vgl. Kap. 3.4.3), scheint zur Disposition zu stehen. Ferner soll in künftiger Dichtung des Autors die „4(3)-Satzform" wegfallen, d.h. die Gliederung der Prosa in vier ‚Sätze' analog zur Symphonie mit der modellhaften Satzfolge: Allegro – Andante (Adagio) – Menuett/Scherzo – Allegro (Presto); oder zum Sonatensatz bzw. zur Sonatensatzform (normhafter Anfangssatz der Sonate),[640] deren dreiteiliger Grundriss sich ja häufig aufsprengt zu einem vierteiligen (Exposition – Durchführung – Reprise – Coda),[641] und damit auch „die Forderung nach einer idealen Balance [...] zwischen den Massen [...] der einzelnen Compositionsteile", die demnach zuvor stets angestrebt wurde.

Die literarischen Ergebnisse, die aus diesen Überlegungen resultieren, sind übrigens der 1938 erschienene Roman „Ein Mord den jeder begeht", dessen kriminalistische Grundidee tatsächlich auf eine vermischte Meldung aus der Tagespresse zurückgeht,[642] sowie das erst kürzlich aus dem Nachlass veröffentlichte Erzählfragment „Chronique Scandaleuse" (vgl. DiDa), dessen Hauptidee, die Akquirierung dicker Damen per Zeutungsannonce, in den „Dämonen" wiederkehrt.[643] Warum „VIII.", das „(‚freie') Divertimento", nicht in Angriff genommen wurde, ist unbekannt.

Hierzu noch ein Hinweis: Im Zusammenhang mit den Plänen, „in allen Fällen entschlossen das ‚Inhaltliche' zu ergreifen",[644] kommt Doderer Mitte August 1929 noch einmal indirekt auf das Divertimento-Projekt zu sprechen. Er verkündet, welche literarische Technik von nun an untersagt ist: „Die ganze ‚Gedankenlyrik' der Divertimenti mag über Bord gehen."[645]

In der Folgezeit schwankt Doderer zwischen der Abkehr vom „Divertimento-Programm samt seiner ganzen Gesinnung" (TB 362, November 1930)

---

640 Auch in einer frühen Retrospektive auf sein literarisches Schaffen vor 1930 nennt Doderer den „Sonaten-Satz" als formales Vorbild für die „Divertimenti" (vgl. TB 817, Juli 1936).

641 Zu prüfen wäre auch, ob Doderer vielleicht beabsichtigt hat, hinter dem viersätzigen symphonischen Zyklus bzw. hinter dem Sonatenzyklus, der für die Grobgliederung der frühen „Divertimenti" (No I–VI) vorbildlich ist, Stationen der Sonatensatzform durchscheinen zu lassen.

642 Zur Entstehung des Romans vgl. Loew-Cadonna, Zug um Zug, S. 19–78.

643 Vgl. hierzu Sommer, Doderer, dicke Damen, „Dämonen", bes.: S. 127 ff.

644 Studien V/(a). Ser. n. 14.177 d. ÖNB, fol. 7r.

645 Ebd.

und der Rückbesinnung auf ihr stützendes „Kompositions-Skelett" (TB 366, 12. 11. 1930).[646] Hat er gerade noch verkündet, seine „Geburt als Schriftsteller" sei mit dem Erscheinen von „Der Fall Gütersloh" (1930) erfolgt (vgl. TB 780, 18. 1. 1936), erwähnt er kurz darauf zwei Vorlesungen, die ihm „die Tragfähigkeit der Divertimento-Form" bewiesen hätten, „und dass diese Form (ebenso wie die Variationen!) voll Zukunft für mich sei" (vgl. TB 783). Schon im Mai 1935 hatte er eine Bestandsaufnahme seiner brauchbaren Arbeiten gemacht, wobei er auch „das *Resultat des* ganzen *Divertimento-Werkes* (auch im Sinne von dessen reproduktiver Seite)" nicht ausschloss, „mitsammt dem Entwurfe des VII. Divertimento (‚Dracheninsel')" (TB 713, 29. 5. 1935). Jetzt zeigt er sich glücklich darüber, „Skizzen zu einem VII. und VIII. Divertimento zu besitzen" (TB 783, 18. 1. 1936).[647]

Als es mit der Arbeit an dem großen Roman „Die Dämonen" (1956), an dem er seit 1930 arbeitete, nicht mehr recht vorangeht,[648] greift er schließlich auf die Divertimento-Form zurück. Zu Beginn der Arbeit am „Text des VII. Divertimento" (TB 861, 3. 9. 1936), dem späteren „Letzten Abenteuer" (1936; 1953), ist gar die Rede von „drei nächsten Divertimenti", die der Autor „rasch rasch hinter [s]ich zu hauen" gedenke (TB 861, 4. 9. 1936). In einem Arbeitsplan, den Doderer kurz darauf fixiert, stellt er noch mehr in Aussicht: „3 Divertimenti (VII., VIII., IX., u. ev. weitere, nebst *Variationen*)" (TB 862, 14. 9. 1936). Wie er allerdings bald bemerkt, ergeben sich hier „technische und theoretische Fragen", die letztlich auf die Frage hinauslaufen, ob er „heute überhaupt noch ein Divertimento schreiben könne" (TB 861, 14. 9. 1936).

Unter der komponierenden Hand scheint sich ihm die Divertimento-Form zugunsten einer naturalistischen Schreibweise aufzulösen. Das *„Extrem-Divertimento"*, das sich so ergibt, bezeichnet er als die „Arbeit eines ‚Lyrischen Skizzisten'" (TB 863, 15. 9. 1936). Was an diesem „Div." ‚extrem' ist, ist „die Art, wie seine Satz-Einheiten jeweils das erzähl. Substrat erfassen" (vgl. TB 861, 14. 9. 1936). Obwohl es scheint, als habe Doderer hiermit eine neue Art des Divertimentos entwickelt (jetzt mit Schwerpunkt auf der Beziehung der „Sätze" zueinander), ersetzt er am Ende in der Handschrift den Untertitel „Divertimento No VII" durch „Ein Ritter-Roman".[649] Ob das „Letzte Abenteuer" dennoch erwähnenswerte ‚divertimentale' Rückstände enthält, muss eine Analyse en detail klären (vgl. Kap. 6.4).

---

646 Auch meinte er im November 1930, dass er aus den „6 Divertimenti und (als siebentem Stück) den 7 Variationen" ein Buch machen könne, „das sich gewaschen hat" (TB 365, 8. 11. 1930).

647 Auch bereits der November 1935 enthält einen Hinweis auf ein „7. u. 8. Divertimento" (TB 760, 25. 11. 1935).

648 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Nachwort. In: DlA 101–107; bes.: DlA 102 f.

649 Vgl. ebd., S. 102.

Während sein Formdenken zunehmend an Entschiedenheit (bzw. Modernität) verliert, indem es nämlich die Form nicht länger von herkömmlichen Gattungskonventionen emanzipiert,[650] sich auch allmählich von einer sozusagen aktivischen Form verabschiedet, die das Kunstwerk aus dem Nichts hervorbringt,[651] bleibt Doderer dennoch weiterhin lose seinem Divertimento-Konzept verhaftet. Ein „expressionistisches Divertimento (etwa ‚Aus meinem Leben')" (TB 1005, 17. 6. 1937) kommt ihm in den Sinn. Allerdings würde dies, ein „lyrischer Skizzismus einzelner Eidillia" (TB 1005), seinem „heutigen Begriffe von erzählender Prosa" (TB 1005) allzu sehr zuwider laufen.[652] Sich nicht verabschieden könnend von der Idee eines „expressionistische[n] Divertimento[s]", das ihm „[d]amals schon […] als eine sozusagen utopische Form der Erzählung [erschien], und als solche als unmöglich" (TB 1145, 25. 1. 1939), macht er sich neuerlich bisweilen Gedanken darüber, wie ein solches „‚extremes' Divertimento", das offenbar weiterhin seinem ‚musikalischen' Namen gerecht werden soll, indem es das für die Musik konstitutive Prinzip von Wiederholung und Variation weniger auf formaler als auf inhaltlicher Seite realisiert, beschaffen sein

650 Als es darum ging, für sein letztes Großprojekt, den auf vier Teile angelegten „Roman No 7" (ab 1963), auf die „geradezu abergläubisch von ihm favorisierte Siebenzahl" zu kommen, musste Doderer vermutlich nicht lange überlegen, um die „Bresche" (1920/21; 1924), das „Geheimnis des Reichs" (1927–29; 1930) und das „Letzte Abenteuer" (1936; 1953), allesamt nachweislich mehr oder weniger dem Divertimento-System verpflichtet, werkintern auszugliedern. Den ersten nennenswerten Roman hat er also mit „Ein Umweg" (1934; 1940) geschrieben, gefolgt von „Ein Mord den jeder begeht" (1929–1938; 1938), „Die erleuchteten Fenster" (1939/40; 1951), „Die Strudlhofstiege" (1951), „Die Dämonen" (1956), „Die Merowinger" (1962). Vgl. hierzu Weber, Autorenbuch, S. 151 f.

651 Es scheint fast so, als würde Doderer zu der aristotelischen Vorgabe eines hylemorphen Dualismus von Stoff und Form zurückkehren, die er späterhin zur inflationär gebrauchten Formel von der „Einheit von Form und Inhalt" (T 333, 12. 6. 1945) hochstilisieren sollte: „Da es nun beim Schreibenden keinen Inhalt ohne Form und keine Form ohne Inhalt gibt (insoweit ist er ja geistig noch weit gesünder als sonstige Volksgenossen), so bleibt gleichgültig, ob ihn das Ding zuerst sub specie ‚Form' oder ‚Inhalt' angerührt hat, weil ja im einen immer auch das andere gegeben ist." TB 987, 27. 5. 1937. Eindeutig auch dies Zitat: „von einem gewissen Punkte des Geübt- und Gebahntseins an braucht sich Einer um die ‚Form' nicht mehr zu kümmern, oder höchstens am Rande; jene springt aus der Genauigkeit zauberisch hervor, ihre Einheit mit dem Substrat erweisend. Dessen Erforschung und Erfassung aber ist da schon *alles* für den Prosaiker." TB 1012, 27. 6. 1937. Oder dies: „Die so oft citierte ‚Einheit von Inhalt und Form' […] entschleiert sich […] als ein von Novellisten stammender Begriff. Sieht […] Einer jeden Inhalt gleich als unendlich, dann wird freilich mit dem unendlichen Inhalte auch eine ebensolche Form geboren" (TB 1198, 14. 5. 1939).

652 Schon vorher hatte er verkündet: Was er „früher nur mit noch ‚extremen' Mitteln zu bewältigen im Stande war (‚Geheimnis des Reichs')", müsste „nunmehr schon mit eigentlich prosaischen möglich werden" (TB 972, 27. 3. 1937).

könnte; demnach müsste es „das gleiche Motiv der Verwandlung, erst angedeutet in seinen puerilen Metastasen, immer deutlicher und am Ende schon in seinen distinctesten – nie aber begrifflichen – Formen conturieren" (TB 1145).

Auch wenn Doderer späterhin tatsächlich ‚offiziell' behaupten sollte, nämlich in „Grundlagen und Funktion des Romans", vom endgültigen siebten Divertimento, vielleicht dem „Kühnste[n], was ich [Doderer, M.B.] in der Kunst jemals versucht habe" (T 814, 9. 10. 1950), zunächst eine Skizze besessen zu haben, ein „in's einzelne gehendes dynamisches Gesamtbild" (WdD 163), ehe sich die im Grunde gleichgültigen Inhalte wundersam einstellten (vgl. Kap. 5.7), widersprechen dieser Behauptung sogar seine eigenen poetologischen Tagebuchnotizen. So berichtet er Ende Januar 1951, in einer seelisch erschöpften Phase nach vollbrachten Großtaten (Ablegung der Prüfung am Institut für Geschichtsforschung und Durchsicht der Korrekturbögen für die „Strudlhofstiege"),[653] er habe „mit Texten zu einem Divertimento begonnen, statt der Variationen, für die sich immer noch kein Thema" stelle (CI 26, 30. 1. 1951).[654] Sogar entgegen der im Tagebuch geäußerten Absicht, die Form (jedenfalls im Theoretischen) neuerlich höher zu schätzen (wohl im Gefolge der erfreulichen Erfahrungen mit der „Strudlhofstiege"),[655] stellt er nun fest: „Wenn man sich nur einläßt: die Composition kommt und detailliert sich; so war's bei der ‚Stiege'." (CI 26, 30. 1. 1951)[656]

Erst aus den Plänen, ein achtes Divertimento zu schreiben, lassen sich möglicherweise konkrete Rückschlüsse ziehen über die formale und stilistische Beschaffenheit des siebten Divertimentos. Nicht unwahrscheinlich ist es nämlich, dass bei Doderer bisweilen die Theorie der Praxis nachfolgt; so ermuntert er sich einmal dazu, dass er sich einzuholen habe, „die Praxis nämlich durch die Theorie einzuholen" (T 617, 15. 8. 1948). Die theoretischen Überlegungen, die der Autor nach dem Erscheinen der „Dämonen" (1956) zu einem weite-

653 Zur biographischen Situation Doderers zu dieser Zeit vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 386ff.

654 Zur Fragwürdigkeit des „sonst von Doderer behauptete[n] Grundsatz[es], dass die Form, nicht der Inhalt eines Werks maßgeblich sei, ja, daß die Form die ‚Entelechie des Inhalts' sei", vgl. das „Nachwort des Herausgebers" in: CI 578f. und in: CII 545.

655 Kulminierend in den apodiktischen Sentenzen von „Grundlagen und Funktion des Romans": „die wichtigsten Grund-Entscheidungen des Lebens können niemals nur ein Direktes betreffen, einen Inhalt, ein bloßes Was – sondern immer muß damit auch eine formale Erheblichkeit gesetzt werden, ein Indirektes, ein Wie, ein jeder wirklichen Kunstleistung analoger Akt." T 417, 26. 3. 1946.

656 Die „allmählich entstandene[] Komposition" kommentierte Doderer erstaunt: „daß sie bei schon laufendem Texte erst sichtbar wurde, ist für meine Verhältnisse ein novum" (T 524, 1. 11. 1946).

ren Divertimento anstellt, enthalten außerdem einen entscheidenden Hinweis darauf, dass sie eine bereits im „Divertimento No VII" angelegte Tendenz, die sogar schon für das „Letzte Abenteuer" relevant gewesen ist, weiterverfolgen. Er wünsche sich, „in einem Divertimento, bei durchlaufender Grundrhythmik – wie in VII – die Satz-Einheiten noch besser gegeneinander abzuheben." (CI 554, 24. 9. 1956) Knapper noch: „Mein Wunsch wäre ein Divertimento mit fest abgesetzter eigener Sprachrhythmik jedes Satzes." (CI 554, 26. 9. 1956) Was das für die literarische Praxis konkret bedeuten könnte, hat er kurz vorher stichwortartig erläutert: „Unterscheidung nach Sprachductus. Wie bei der Tempierung eines Divertimento-Satzes." (CI 554, 23. 9. 1956)

Auch diesmal ist eine privat und schriftsstellerisch krisenartige Situation dafür verantwortlich, dass der Autor sein Heil wieder in der Divertimento-Form sucht.[657] Tatsächlich fertigt er für „Divertimento No VIII" zunächst eine Skizze an. Die Inhalte fehlen ihm zu diesem Zeitpunkt noch. Aus dem kompositorisch-dynamischen Gesamtbild, das in den „Commentarii" überliefert ist (vgl. CII 91, 31. 3. 1957), geht lediglich die Vierteilung des geplantes Stücks hervor sowie die Absicht des Autors, „D VIII mit äußerster Gegensätzlichkeit von I, II, III in Milieu-Schale, Grundgeflecht und Rhythmus" (CII 95, 4. 5. 1957) zu verwirklichen. Ohne hier auf die Fülle von abstrakt-inhaltlichen Überlegungen eingehen zu wollen, die vor allem „jene haarfeine Grenze" thematisieren, „welche die zweite von der ersten Wirklichkeit trennt" (CII 91, 26. 3. 1957), offenbart das Tagebuch bald einige poetologische Reflexionen, die es wert sind, näher betrachtet zu werden. So verabschiedet sich der Autor, der sich ja auch im Laufe der Jahre zunehmend „einer Direkt-Anstrebung des Lyrischen entrafft" hat (vgl. CI 43, 13. 4. 1951),[658] deutlicher denn je von allem – um hier eine später gebrauchte Formulierung zu verwenden – „musikalischen Dusel" (CII 411, 9. 3. 1964) in erzählender Literatur.[659] Das achte Divertimento werde „Motivik und Assonanzen nicht verbaliter haben, sondern im ‚Ton'", verkündet er, „bei gänzlich verschiedenem Substrat: und so die wahren Bezüge, auch als Rückbezüge für den Leser, herstellen" (CII 105, 7. 7. 1957). Indem er seine „ganze Motivtechnik" für „plump und veraltet" deklariert, offenbart er auch

---

657 Zu der „exzessiv-desorientierende[n] Wirkung" einer Liebesaffäre wie auch den Gründen für eine Schreibkrise vgl. das „Nachwort des Herausgebers" in: CII 536.

658 Vgl. hierzu auch T 656f., 1. 7. 1949; CI 25, 28. 1. 1951; CI 108, 7. 2. 1952; CI 160, 16. 11. 1952.

659 Allerdings ist er weiterhin der Meinung, „daß der letzte Kern erzählender Prosa – durchaus poetisch ist" (vgl. T 89, 1940/44), dass „das Lyrische […] sich immer von selbst [versteht]" (vgl. CI, 26. 4. 1951), dass es „einen Wohllaut der erzählenden Prosa" gebe, „welcher nie ganz fehlen darf": „Er ist die Metastase des kryptisch unter der gebahnten Straße der Prosa rauschenden epischen Verses." CII, 15. 5. 1960.

ex negativo, was das ‚alte' Divertimento technisch ausgezeichnet hat: „Keine substratiellen Analogien mehr und keine verbal-grammatischen! In Aura und Kadenz muß das ganze Motiv liegen." (CII 111, 21. 9. 1957) Schließlich gelangt er zu einer neuen Definition des Divertimentos, die den Schwerpunkt auf einen, wie man vielleicht mit Thomas Mann sagen könnte, „musikalisch-ideellen Beziehungskomplex"[660] legt (inhaltlicher ‚Zusammenklang' dreier scheinbar autonomer ‚Sätze' in einem Final-‚Satz'):

> wirf die Geschichten da und dorthin: in das und jenes Jenseits im Diesseits. Wenn Du aber drei davon auf den gemeinsamen Nenner eines Finalsatzes bringen kannst, hast du ein Divertimento gewonnen (CII 129, 23. 4. 1958).

Um dies noch einmal zu betonen: Die Überlegungen zum „Divertimento No VIII", das schließlich der dritte Teil von „Roman No 7" hätte werden sollen,[661] sind hier deswegen so wichtig, weil ihre formalen und stilistischen Implikationen tendentiell schon im siebten Divertimento realisiert worden sind (vgl. Kap. 5.7).[662]

Fazit: Nach dem Gesagten dürfte deutlich geworden sein, dass es keineswegs ausgereicht hätte, allein Doderers Standarddefinition des Divertimentos, die er seinem frühen Doktoranden Dietrich Weber brieflich mitgeteilt hat, wiederzugeben. Ein Divertimento wäre demnach „eine streng komponierte, zum Vortrag bestimmte Erzählung heiteren Charakters, die nach Möglichkeit die Lesedauer von vierzig Minuten nicht überschreiten soll".[663]

660 Thomas Mann: Einführung in den „Zauberberg". In: Gesammelte Werke; Bd. XI. Frankfurt a.M. 1990, S. 602–617; hier: S. 611.

661 Vgl. das „Nachwort des Herausgebers" in: CII 543.

662 „Divertimento No VII" ist also die literarische Praxis, der mit den poetologischen Überlegungen zu „Divertimento No VIII" die Theorie nachklappt. „Divertimento No VIII" wiederum ist eng verknüpft mit dem Entstehungsprozess von „Roman No 7", diesem nach symphonischem Vorbild auf vier ‚Sätze' angelegten Großwerk der Spätphase. Daher ähnelt das *„Prinzip des Romangebildes"*, das Doderer alsbald entwirft, verdächtig der neuen Definition des Divertimentos: „Jeder ‚Satz' ein Jenseits im Diesseits in bezug auf jeden anderen. Das Finale erweist die Identität aller." (CII 250, 30. 8. 1960) Daher auch ist die Gattungsproblematik von „Divertimento No VII" und „Roman No 7" identisch gelagert: „Wie D VII keine Novelle ist", zitiert der Herausgeber im Nachwort eine Manuskriptmarginale des Autors vom 12. Januar 1959, „darf R^7 kein ‚Roman' werden" (vgl. CII 542).

663 Zit. nach Weber, Studien, S. 63.

3.4.2 „Versuche extremer Art", kurz: „Extremas"

> „Vor allem kein Gedanke! […] Sondern der Zustand *vor* dem Gedanken, das Gedräng der noch nicht geborenen Gedanken, das Versprechen zukünftiger Gedanken, die Welt, wie sie war, bevor Gott sie schuf – eine Recrudeszenz des Chaos … Das Chaos macht ahnen …"[664]
> Friedrich Nietzsche

> „Es ist nicht möglich – es sei denn metaphorisch –, mit Worten nach etwas zu fragen, das vielleicht vor den Worten liegt. Wenngleich in bestimmtem Sinne – wiederum metaphyisch gegenständlich und entscheidend – die Musik genau das tut."[665]
> George Steiner

> *„Nur was keinen Namen hat, gilt!!"*[666]
> Heimito von Doderer

Wenn von den „Divertimenti" die Rede ist, dürfen die so genannten „Extremas" nicht unerwähnt bleiben. Wie sich bereits angedeutet hat (vgl. Kap. 3.4.1), ist die Erfindung der „Extrema"-Technik eng verbunden mit der Geburt der Divertimento-Form. Vielleicht könnte man so weit gehen zu behaupten, dass sich die Entstehung (wohl nicht allein) der „Divertimenti" wesentlich den „Versuchen extremer Art" (TB 265, 27. 1. 1925), kurz: „Extremas" verdankt. Ihre Bezeichnung folgt übrigens einer falschen Singularbildung von lateinisch „Extremum", das ja eigentlich ‚erst' im Plural zum „Extrema" dekliniert werden dürfte. Obwohl sonst nicht verlegen darum, definitorische Präzisierungen vorzunehmen und generalisierende Propositionen zu entwickeln,[667] hat Doderer selbst an keiner Stelle bestimmt, was genau er unter einem Extrema bzw. der ‚extremen' Technik versteht. Lediglich vermuten lässt sich, dass Doderer den Begriff aus der Analysis übernommen hat, „wo er immer auf einen Grenzwert hinweist".[668]

664 Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. In: Sämtliche Werke; Bd. 6. München 1980, S. 24.
665 Steiner, Von realer Gegenwart, S. 80.
666 TB 265, 27. 1. 1925.
667 Zu Doderers Freude an der aphoristischen Form, die sich besonders in der Konzeption eines eigenen Wörterbuchs, des aus dem Nachlass veröffentlichten „Repertorium" (1969), niederschlägt, vgl. Simone Leinkauf: Diarium in principio … Das Tagebuch als Ort der Sinngebung. Untersuchungen zu Leitbegriffen im Denken Heimito von Doderers anhand seiner veröffentlichten und unveröffentlichten Tagebücher. Frankfurt a.M. u.a. 1992, S. 55 ff.
668 Vgl. ebd., S. 26.

Erste „Versuche extremer Art'" macht Doderer am 21. Mai 1924 (vgl. TB 213 ff.).[669] Sie dienen ihm zugleich „als *Skizzen zum 3.* („russischen") *Divertissement*", dem späteren Roman „Das Geheimnis des Reichs" (vgl. Kap. 6.3). Bereits anhand dieser ersten ‚extremen' Proben, die der Verfasser selbst allerdings für „*misslungen*" erachtet hat (vgl. TB 217, 23. 5. 1924), lassen sich wesentliche Merkmale und Absichten dieser literarischen Mikrogattung bestimmen. Demnach handelt es sich beim „Extrema" bzw. bei der ‚extremen' Technik gleichermaßen um eine Erinnerungs- und Schreibübung, die dazu dient, mentales Rohmaterial – „Erinnerung ohne Namen, so flüssig, dass kein Name davorspringt, sie in Hülse zwängend, abstockend, entsaftend, inventarisierend" (TB 214) –[670] aus den Tiefen des Bewusstseins zu fördern und dieses, noch durch keinerlei intellektuelle Maßnahmen verfeinert, möglichst authentisch wiederzugeben, bzw. im „henidären" Zustand zu belassen,[671] wie man mit einer – von Otto Weininger übernommenen –[672] Lieblingsvokabel Doderers sagen könnte.[673]

Scheinbar im Widerspruch hierzu fällt allerdings bereits an der ersten ‚extremen' Probe auf, dass sie einen besonderen Sprachgebrauch bevorzugt, also mitnichten sprachlich unbearbeitet ist. Abgesehen davon, dass überhaupt kein Schreibakt denkbar scheint, der nicht den wie auch immer ordnenden Einflüssen des Intellekts unterworfen wäre,[674] liegt der Fall hier doch etwas

---

669 Vgl. hierzu auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 142. Gut möglich, dass schon vor diesem Datum „Versuche extremer Art" entstanden sind. Einen Hinweis hierauf verzeichnet das Tagebuch im Dezember 1923 (vgl. TB 163).

670 „Man könnte die Frage stellen, ob Sprache wirklich der Träger des Denkens ist oder auch nur ein notwendiger Träger des Denkens; besteht zwischen beiden eine wesentliche und einheitliche Abhängigkeitsbeziehung? Gibt es Denken ohne Sprache?" Zum Verhältnis von Sprache und Denken allgemein vgl. Samuel Atkin: Psychoanalytische Betrachtungen über Sprache und Denken. Eine vergleichende Studie. In: Psyche 26 (1972), H. 2, S. 96–125; hier: S. 99.

671 Für das ‚extreme' Prinzip hat Doderer schon vorher geschwärmt: „Das Schönste ist, wenn Dein Hirn sich rasend bemüht, das Material, welches von unten heraufgetrieben wird (noch so roh, in Blöcken, barbarisch primitiven Bildern) zu spalten, zu durchdringen, endlich – es auszudrücken." TB 118, Januar 1923.

672 Zu Doderers Weininger-Rezeption allgemein, die 1923 eingesetzt haben dürfte, sowie speziell zum Begriff der „Heniden" vgl. Gerald Sommer: Doderer und Weininger. Anmerkungen zur produktiven Rezeption höchst fragwürdiger Ideologeme. In: Einsätze, S. 292–301; bes.: S. 296 ff.

673 Zur Begriffsgeschichte der „Henide" vgl. Simone Haubold: Henide. Begriffsgeschichte und Rezeption im österreichischen Roman. In: Archiv für Begriffsgeschichte. Band XXX (1986/87), S. 235–249.

674 Im Grunde beweisen auch die Stilanalysen von ausgewählten Texten der Surrealisten, dass die ungefähr zeitgleich mit Doderers Extrema-Technik entstandene „écriture automatique" (erste Versuche durch André Breton und Philippe Souppault seit 1919), die sich im Unterschied zu Doderers ‚Erfindung' allerdings dezidiert auf Freud berufen darf (freie Assoziation), der kon-

spezieller: Um das „Henidäre" zu vermitteln, von dem der Autor Zeit seines Lebens intensiv geschwärmt hat,[675] übrigens in einem ganz anderen Sinne, als Weininger sich den Begriff gedacht hat,[676] muss er sein Trägermedium, d.h. die Sprache, in spezifischer Weise artifizialisieren. Nur so kann er sicher sein, dass etwa seine assoziative Erinnerung an das „Kriegsgefangenenlager ‚Krasnojarsk', Mittelsibirien" (TB 215) im Sommer 1919, die vorwiegend von emphatischer Begeisterung getragen ist, auch vom Rezipienten in dieser Weise empfunden wird.

Wie erst in einem späteren Kapitel auf Basis eines struktural-funktional und semiotisch orientierten Ansatzes erläutert (vgl. Kap. 3.5.2), bieten sich zur literarischen Evokation von (weiblichen) „‚Stimmungen'" und „‚Sentimentalitäten'", die Weininger als Verehrer der (männlichen) „scharfen Konturen" selbstverständlich in Anführungszeichen setzen muss,[677] gewisse sprachliche Strukturen eher an als andere. So kann es nicht verwundern, dass sich Doderer bei der Herstellung seines Probe-Extremas bzw. bei der Niederschrift seiner „impressionistische[n] Gedanken", wie Fernando Pessoa ähnliche Skizzen in seinem „Buch der Unruhe" einmal nennt,[678] offenbar an das poetische Gesetz gehalten hat.[679] Wenn nämlich bei der Textproduktion die poetische Funktion überwiegt, d.h. die Auswahl jener Wörter, die zur Sequenz angeordnet werden, vor allem im Hinblick auf die artifizielle Wirkung geschieht (Stichwort „Überstrukturiertheit"), dann verliert die Sprache ihre klaren begrifflichen Konturen, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Zeichen selbst, deren namenlose,[680] d.h.

---

trollierenden Instanz des jeweiligen Sprachproduzenten unterliegt. Vgl. Thomas M. Scheerer: Textanalytische Studien zur „écriture automatique". Bonn 1974, S. 28–39.

675 „[F]reilich muß hinter allem und unter allem eine Henide als Blüte stecken – oder es ist das Nichts dahinter, es ist nichts dahinter, nichts darunter, sondern nur das Eis toten Worts" (T 108 f., 1941/42). „Was [...] die ‚Heniden' angeht, so wäre es bald Zeit, dem Doktor Otto Weininger ein Denkmal zu setzen" (T 230, 5. 8. 1944). „Daß man seinen Heniden trauen müsse – hier liegt der erste Start aller Begriffsbildung, allen Denkens." T 433, 21. 4. 1946.

676 In „Geschlecht und Charakter" (1903) führt Weininger das Wort „Henide", mit dem er „psychische Data auf jenem primitivsten Zustande ihrer Kindheit" bezeichnet, zur Unterscheidung von weiblich-stimmungsmäßiger und männlich-distinkter Gedankentätigkeit ein. Wo das Weib (W) *„mehr oder weniger in Heniden"* denke, dort denke der Mann (M) *„bereits in klaren distinkten Vorstellungen"*: „Bei W sind ‚Denken' und ‚Fühlen' eins, ungeschieden, für M sind sie auseinanderzuhalten." Vgl. Weininger, Geschlecht und Charakter, S. 125 ff.

677 Vgl. ebd., S. 127.

678 Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 197.

679 Es stimmt also nicht in jeder Hinsicht, wenn Doderer in späteren Jahren schreibt: „Prosa ohne Leitwerk sind meine ‚Extremas'." CI 140, 2. 8. 1952.

680 Das „Namenlose" aus dem Eingangszitat dieses Kapitels hat schon Friedhelm Kemp als „freisteigende Vorstellungen, als Geräusche und Musik, als mehr oder minder deutliche Kör-

nichts mehr benennende,[681] wohl aber vieldeutige Musikalität schließlich für Stimmungen, vielleicht auch für Sentimentalitäten sorgt.

In der ersten Extrema-Probe fällt allgemein eine stark verknappte Syntax auf, die natürlich dem Vorsatz des Autors geschuldet ist, ohne Zeitverlust dem Bewusstseinsstrom folgen zu können: „Leben versiegt, Geist sucht immer neu Stellung zu nehmen" usw. (TB 215). Dem entspricht auch der Hang zur unverbundenen Aufzählung (Asyndeton), die allerdings nicht nur syntaktisch verknappt (Auslassung der Konjunktion), sondern vor allem auch irrationale Züge befördert, indem sie nämlich gleichwertige Satzteile bis zum Unverständnis koordiniert: etwas „läuft trocken, kalt" (TB 215); etwas ist „Abenteuer, Übergang, Wartezeit" (TB 215); etwas muss „Platz finden, erscheinen" (TB 215) usw. Bisweilen drängt sich hierbei gar ein sprachlicher Rhythmus in den Vordergrund, der die semantische Spur sozusagen übertönt: etwa das Einschwingen in den Jambus, nachdem sich zuvor die rhythmischen Prinzipien von Trochäus und Jambus spiegelbildlich verkehrt gegenüber gestanden haben: „wie |‚dráussen' ‚dahéim'| ‚in Wírklichkéit'|" (TB 215); oder das Einfließen deutlich daktylischer Rhythmisierungen: „durch|flós|sen, er|néuert,| ge|nährt" (TB 215). Auch anaphorische Wendungen, die dem eigentlichen musikalischen Prinzip, nämlich der Wiederholung frönen, beherrschen das Extrema: „Dieses Bein ist […], diese Arme haben […], diese Brust hat […], diese Hände haben […]." Nicht zuletzt wäre die Vorliebe dieser Textgattung für lautliche Gleichklänge zu erwähnen: „da-drüben und da-drinn"; „Riesenwiese", „welche Wellen" (TB 216). Abgesehen von diesen Begleittönen tragen Metaphern/Vergleiche dazu bei, „die Sprache musikalisch zu durchdringen und auf diese Weise den Gefühlsgehalt des Werkes zu erhöhen".[682] Obwohl die „Vor-Extremas zu „Das Geheimnis"" (CI 321, 15. 7. 1954) für den Endtext des ursprünglich als „Divertimento" geplanten Romans kaum berücksichtigt wurden,[683] scheinen sie einen wichtigen Platz in Doderers schriftstellerischer Entwicklung einzunehmen: Hätte er sich sonst drei Jahrzehnte später an sie als an ein „leuchtendes Jenseits im Diesseits" (vgl. CI 321) erinnert?

---

perempfindungen" interpretiert. Vgl. Friedhelm Kemp: „Mein zartes Gesetz ohne Namen". Selbstrettung eines Desperaten: Heimito von Doderers „Tagebuch eines Schriftstellers". In: Einsätze, S. 273–283; hier: S. 281.

681 „Der Weg vom *Benannten* weg zum *Unbenannten* – naturgemäß immer über jede ‚Extrema' noch hinausführend" (TB 275, 27. 8. 1925).

682 Mittenzwei, Die Sehnsucht des Romantikers nach Erlösung durch Musik, S. 94.

683 Nur der metaphorische Vergleich von den „wie Kork" auf der Steppe schwimmenden Strafgefangenen (vgl. TB 214) bzw. des „wie Kork" auf der Steppe schwimmenden Dorfes hat es in die Schlussfassung von „Das Geheimnis des Reichs" geschafft (vgl. FP 370).

Nachdem die ‚extreme' Technik sich für die schriftstellerische Arbeit als brauchbar erwiesen hat (vgl. Kap. 3.4.1), erfährt sie jedenfalls eine deutliche Rangerhöhung: Als „Höchsttypus des Tgbchs" gilt Doderer fortan „eine Kette von Extrms": „das extreme T-buch" (TB 270, 8. 2. 1925). Nach Jahren erfolgreicher Übungspraxis, die bis zu diesem Zeitpunkt allerdings vorwiegend im Skizzenwerk stattfindet,[684] gesteht er seinen Extremas gar die Fähigkeit zu, „Notationen einer wesentlichen Biographie" (TB 376, Ende Juli 1931) zu liefern. Ein paar Tagebuch-Jahrgänge später zieht er sein Urteil allerdings wieder zurück: „das reine Extr.-Tagebuch – d.h. einfach die Hintereinander-Stellung der täglichen Übungen – erschlägt, wie die Erfahrung gezeigt hat (Frühjahr 1934), mit seinen losen Massen jede Kontur." (TB 865, 17. 10. 1936)

Das ändert nichts daran, dass es sich bei den „Extrem-Übungen" (TB 865) – wie auch immer sie sich aktuell verkleiden mögen, ob etwa, wie im „Tagebuch 1920–1939", in immer neuen Ausdifferenzierungen à la „extr (Auflösung)", „extr locus intactus", „extr. reine Aufnahme", „extr (expression), „extr (henidäre expression)", „extr (henidäre Kontur)" usw.; oder, wie in den „Tangenten" (1940–1950), als namentlich nicht gekennzeichnete Bestandteile des ‚normalen' Tagebuchtextes (siehe besonders die Groß-Henide zur „Strudlhofstiege");[685] oder, wie in den „Commentarii" der letzten Schaffensperiode (1951–1966), nicht zuletzt auch als Vorstufen zu „Repertoriums"-Einträgen –, dass es sich also bei den „Extrem-Übungen" um eine von Doderer lebenslang (mal mehr, mal weniger intensiv) durchgeführte schriftstellerische Anwendungsweise handelt,[686] deren Bedeutung für das eigentliche Werk, zumal viele der Textproben eigens für den literarischen Endgebrauch geschrieben worden sind bzw. sich in dem einen oder anderen Endtext wiederfinden lassen (besonders im Fall der „Divertimenti" inkl. einiger ‚divertimentaler' Fehlversuche), nicht hoch genug geschätzt werden kann.

Wie schon im Zusammenhang mit den ersten „Versuchen extremer Art" gesehen, beobachtet sich diese Textsorte – vielleicht sogar im Luhmannschen

---

684 Eine kleine Auswahl an „Studien und Extremas" „[a]us den Skizzenbüchern der Jahre 1923–1939" ist, ediert von Gerald Sommer und mir, in „Sinn und Form" 6/2006, S. 765–781 erschienen.

685 „Wie frisch lackiert, lackrein, nach frischem Lacke duftend, standen diese Dinge in mir, lange, durch Jahre, welche dann in der ‚Strudlhofstiege' ihre eigentlichen bunten Reflexe zusammenspielen ließen in ein einziges Bild und in viele Bilder zugleich." T 753, 11. 6. 1950. Zur Gleichzeitigkeit von „Strudlhofstiegen"-Geburt und erstem Gebrauch des „Heniden"-Begriffs vgl. Luehrs-Kaiser, Das Werden der Vergangenheit, S. 155 f.

686 Vgl. Karl Hopf: Die Funktion der Tagebücher Heimito von Doderers. In: Modern Austrian Literature 24 (1991), H. 1, S. 79–99; hier: S. 85.

Sinne einer Beobachtung zweiter Ordnung –[687] gerne bei ihren eigenen Operationen.[688] Wenn sie nicht die Funktionsweise des Bewusstseins selbst thematisiert, spürt sie vor allem verschollenen Reminiszenzen nach. Ihre besondere Aufmerksamkeit gilt dann den – mit Hermann Swoboda in der Folge von Johann Friedrich Herbart – so genannten „freisteigenden Vorstellungen", d.h. den ungerufen aufsteigenden Erinnerungen an Menschen und Gegenden, an Stimmungen und Ereignisse. Nicht immer aber sind die Botschaften aus jener „Region, wo alles erst recht ruppig und bescheiden und in sich gekehrt ist, wo alles längst jeder Beziehung […] entflohen ist" (TB 357, März 1927), von der hier angedeuteten dichterischen Qualität. Häufig lässt die poetische Kraft der Erinnerung nach. Selten nur erfreuen die Reflexionen eigener psychischer Dispositionen literarisch. Kaum je gelingt auch die Darstellung jenes Zusammenspiels von äußerer Wahrnehmung (Extrema der äußeren Wahrnehmung) und innerem Befinden (Studie der inneren Natur), die sich das Extrema zunehmend zur Aufgabe macht, in befriedigender Weise. Dass die rasche Aufeinanderfolge vieler Extremas ermüdend wirkt, hat Doderer selbst eingesehen. Dennoch erkennt man bereits in einigen der frühen Extremas (sowie in den hier noch zu behandelnden Studien „nach der Natur", die den Extremas sehr nahe stehen) den Meister im Beschreiben atmosphärischer Natur- und Seelenlandschaften,[689] als welcher der Autor vor allem von „Die Strudlhofstiege" und „Die Dämonen" bei seinen Lesern bekannt ist.[690]

687 Zu diesem „dynamisch-rekursiven Prozeß des fortgesetzten Beobachtens von Beobachtungen als ‚Eigenwert'" vgl. Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, S. 97.

688 So auch besonders prägnant in einem bislang unveröffentlicht gebliebenen „Extr." aus „Nov 27": „Das und jenes, Bild springt vor Bild, der Schleier vor dem Nächsten, Aüsseren wird dichter, dünner; so schwankt mein Schwerpunkt aus der gegenwärtigen Landschaft hinüber in erinnerte Trümmer von Bildern und wieder zurück in die tastbare, sich breit und tief und lang und hoch aufdrängende Umgebung." Studien III. Heft (ab 1921, Mai). Ser. n. 14.176 d. ÖNB, fol. 85v.

689 In „Roman und Leser" (1954) wahlweise als „Anatomie des Augenblicks" oder „Jenseits im Diesseits" bezeichnet, auch als eine „Duftknospe, von der die jeweilige Aura des Tages ausgeht" und als „die Essenz unseres Lebens-Zustandes, die zugleich auch den wahren Stand unserer Lebens-Uhr" enthält: „Wir wünschten im Grunde sehr, sie möge endlich aufgehen, diese Knospe! [/] Im Roman muß sie platzen." Vgl. WdD 177–178.

690 Dass die „Extremas" unschätzbare Vorbedingungen des Dodererschen Werks sind, hat bereits Schmidt-Dengler festgestellt: „Gerade in diesen Stellen werden Doderer-Leser viele jener Motive und Bilder erkennen, die auch das Spätwerk bestimmen." Wendelin Schmidt-Dengler: Vorbemerkung zu „Heimito von Doderer: Aus den Tagebüchern eines Schriftstellers". In: Sprache im technischen Zeitalter 30 (1992), H. 123, S. 302.

Hiermit hat sich die Bedeutung des Extremas für das Dodererscher Werk aber noch längst nicht erschöpft. Wie sich schon angedeutet hat, gründet die ‚extreme' Technik in einem nicht unerheblichen Maße auf den philosophisch-theoretischen (Pseudo-)Erkenntnissen des Wiener Psychologen Hermann Swoboda (1870–1963). Bei Swoboda, einem Jugendfreund Weiningers,[691] eine Tatsache, die seine Autorität in den Augen Doderers zweifellos erhöht haben dürfte, besuchte der aus sibirischer Kriegsgefangenschaft heimgekehrte Jungschriftsteller im Sommersemester 1921 psychologische Vorlesungen an der Universität Wien.[692] Zu den Spezialgebieten Swobodas, dieses fragwürdigen Gelehrten, den Doderer lebenslang hoch schätzte,[693] dem er seit 1936 auch freundschaftlich verbunden war,[694] dem er in der „Strudlhofstiege" gar ein literarisches Denkmal setzte (vgl. DS 269 f.), zählte die – unter dem Einfluss von Wilhelm Fließ –[695] entwickelte Periodenlehre, publik gemacht vor allem in „Die Perioden des menschlichen Organismus in ihrer psychologischen und biologischen Bedeutung" (1904).[696] Darin vertrat Hermann Swoboda, dessen größte ‚Leistung' allerdings die ist, den von Wilhelm Fließ stammenden Gedanken der Bisexualität an Weininger weitergegeben zu haben,[697] die Überzeugung, dass sich alle körperlichen und geistigen Lebensvorgänge in einem periodischen Rhythmus entwickelten. Vor allem Gedanken und Erinnerungen würden in regelmäßigen Zeitintervallen – nach 23 Tagen (bzw. Stunden) bei Männern und nach 28 Tagen (bzw. Stunden) bei Frauen – automatisch erneut ins Bewusstsein treten. Diesen Vorgang, für den irgendein kosmisches Prinzip verantwortlich wäre, bezeichnete Swoboda – wie bereits erwähnt, mit einem

691 Vgl. Horowitz, Heimito von Doderer, S. 145.

692 Zur „allergrößte[n] Bedeutung" der Begegnung mit dem Wiener Psychologen Hermann Swoboda vgl. auch Hopf, Die Funktion der Tagebücher Heimito von Doderers, S. 81 ff.

693 Vgl. Reinhold Treml: Venerabilis Magister! – Dilecte Doctor! Die Ideenwelt des Psychologen Hermann Swoboda und ihre Rezeption durch Heimito von Doderer. In: SCHRIFTEN 1, S. 48–91; bes.: S. 66–84.

694 Zwischen 1936–1963 hatten Doderer und Swoboda einen regen Briefwechsel. Vgl. BW1.

695 Vgl. Ernst Kris: Einleitung. In: Sigmund Freud: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902. London 1950, S. 5–56; bes.: S. 48 f.

696 Vgl. auch Hermann Swoboda: Harmonia animae. Leipzig, Wien 1907. Vgl. auch Hermann Swoboda: Das Siebenjahr. Untersuchungen über die zeitlichen Gesetzmäßigkeiten des Menschenlebens; Bd. I: Vererbung. Leipzig, Wien 1917.

697 Hermann Sowoboda erfuhr hiervon durch Sigmund Freud, dessen Schüler und Patient er war. Freud seinerseits hatte den Gedanken von Wilhelm Fließ übernommen, zu dessen großer Verärgerung, wie sich angesichts des Erfolgs von Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter" denken lässt. Vgl. zur „Weininger-Swobada-Affäre" etwa Frank J. Sulloway: Freud. Biologe der Seele. Jenseits der psychoanalytischen Legende. Hohenheim 1982, S. 317–325.

von Johann Friedrich Herbart entlehnten Begriff –[698] als das „Freisteigen von Vorstellungen".[699]

Die Haltbarkeit dieser Theorie unter naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten ist hier weniger von Interesse.[700] Allein die Frage danach, was für Doderer mit der Übernahme der Swobodaschen Periodenlehre gewonnen war, soll erörtert werden. Vermutlich ist es nicht so sehr der Gedanke der Periodizität gewesen, der den Autor für sich eingenommen hat,[701] obwohl auch dieser Punkt – und vielleicht auch die Tatsache, dass Swoboda seine Theorie sozusagen musikalisch begründete –[702] nicht ganz unwichtig gewesen sein dürfte. Den Ausschlag hat wohl der folgende Zusammenhang gegeben: Das Aufsteigen der Erinnerungen ins Bewusstsein erinnert stark an die „freie Assoziation"[703] der Psychoanalyse.[704] Die „freie Assoziation", so Freuds Überzeugung, würde „von rational zugänglichen Prinzipien gesteuert [...], die den Gesetzen der Kausalität folgten".[705] Bei Swoboda hingegen geht derselbe Vorgang absolut frei vonstatten,[706] nämlich „durch keinerlei andere psychische Zustände verursacht

---

698 In einem zeitgenössischen psychologischen Fachbuch heißt es: „Als eine umstrittene Frage gilt heute noch vielfach die nach der Existenz *freisteigender Vorstellungen.* Herbart hat diesen Begriff eingeführt. Nach ihm sind die Vorstellungen Kräfte, die zum Bewußtsein aufstreben und nur durch Hemmungen, überlegene Kräfte daran verhindert oder aus dem Bewußtsein verdrängt werden. Darum kann durch bloßen Fortfall einer Hemmung ein Vorstellungsbild wieder aufsteigen, dann ist es freisteigend. Das ist unmittelbare Reproduktion, weil keine ‚Hilfe', kein Reproduktionsmotiv mitwirkt." Oswald Külpe: Vorlesungen über Psychologie. Hg. v. Karl Bühler. Leipzig 1920, S. 194.

699 Vgl. Kai Luehrs-Kaiser: „Schnürlzieherei der Assoziationen". Doderer als Schüler Freuds, Bühlers und Swobodas. In: Schriften 3, S. 279–292; hier: S. 290.

700 Wenigstens der Hinweis darauf, dass sich schon die Zeitgenossen irritiert von den Schriften des Hermann Swoboda zeigten, soll nicht fehlen. So beginnt etwa eine mit „Pelman (Bonn)" unterzeichnete Kritik der „Perioden"-Schrift in einem einschlägigen psychologischen Fachblatt aus dem Jahr 1904 mit den Worten: „Von Zeit zu Zeit fällt einem ein Buch in die Hände, mit dem man nichts Rechtes anzufangen weiß. Man liest und fragt sich erstaunt, ob sich der Verf. am Ende nicht einen Scherz mit dem Leser erlaubt habe und ob es wirklich sein Ernst und er von alledem überzeugt sei, was er uns hier vorbringt." In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Bd. 37 (1904), S. 266.

701 Vgl. hierzu Luehrs-Kaiser, „Schnürlzieherei der Assoziationen", S. 290. Vgl. auch Treml, Venerabilis Magister! – Dilecte Doctor!, S. 75.

702 Zur großen Rolle der Musik bei Hermann Swoboda vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 35–37.

703 Für einen historischen Abriss über den Begriff der „freien Assoziation" vgl. Walter J. Reis: Formen der freien Assoziation zu Träumen. In: Psyche 24 (1970), H. 2, S. 101–115; bes.: S. 105–107.

704 Auf die Nähe der freisteigenden Vorstellungen zur praktischen Psychoanalyse hat bereits Lutz-Werner Wolff hingewiesen. Vgl. Wolff, Wiedereroberte Außenwelt, S. 21.

705 Reis, Formen der freien Assoziation zu Träumen, S. 107.

706 „Es gibt freisteigende Vorstellungen! [...] Der regelmäßige Intervall, in welchem sie wiederkehren, ist ein Beweis für ihr völlig freies Steigen." Hermann Swoboda: Die Perioden des mensch-

oder beeinflußt", wie Fleischer präzisiert, „im Gegensatz zu Freud und dessen Begründungen, auf die man nun als völlig überflüssig (und damit falsch) verzichten könne".[707]

Dass der Erzähler „ein immerwährender Lauscher der freisteigenden Vorstellungen" sein, dass er mit diesen „vertrautesten Umgang" haben müsse (vgl. WdD 160), hat Doderer in „Grundlagen und Funktion des Romans" erklärt. Bei der Erläuterung dessen, was seiner Meinung nach die „Haltung des Epikers" (WdD 157) ausmache, nämlich ein Empfänger „ungerufen aufsteigende[r]" (WdD 158) Erinnerungen zu sein, legt der Verfasser nun größten Wert auf die völlige Neutralität und rein behältnismäßige Eigenschaft des Unbewussten. Dies ist umso erstaunlicher, als er die ‚dichterischen' Erinnerungen mehrfach mit den ‚normalen' Träumen vergleicht,[708] die sich Freud ja bekanntlich „als Wunschbildungen des verdrängten Unbewußten" erklärt hat,[709] „denen es gelingt, dem Schlaf durch die Zensur des (vorbewußten) Ich hindurchzuschlüpfen".[710] Weshalb aber müssen die Erinnerungen dieser Theorie zufolge unbedingt frei von äußeren und inneren Einflüssen ins Bewusstsein steigen? Der Grund hierfür ist wohl der, dass Doderer, der ja „kein bloßer Freud-Verächter, sondern bestenfalls ein wissender Freud-Kritiker"[711] ist,[712] ansonsten befürchten muss, als Verursacher jener „unechten Dichtungen" gelten zu können,

---

lichen Organismus in ihrer psychologischen und biologischen Bedeutung. Leipzig, Wien 1904, S. 46.

707 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 141 f.

708 In „Grundlagen und Funktion des Romans" sagt Doderer: „Es brauchte sich einer nur wirklich zu erinnern und er wäre ein Dichter. Die Träume beweisen es, übrigens." WdD 158. Zuvor hat er schon im Tagebuch geäußert: „Extrem-Tagebuch → Tagebuch → von einem *solchen Leben* muss des Erzählers Arbeit *derivieren.*" TB 422, 21. 12. 1931.

709 „Es waren vor allem die Phänomene des Traumes, welche die Hypothese des Seelisch-Unbewussten nahe legten und stützten." Josef Rattner/Gerhard Danzer: Psychoanalyse heute. Zum 150. Geburtstag von Sigmund Freud (6. Mai 1856). Studienausgabe. Würzburg 2006, S. 83.

710 Hermann Pongs: Psychoanalyse und Dichtung (1933). In: Peter Urban (Hg.): Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen. Tübingen 1973, S. 220–260; hier: S. 225.

711 Zu Doderers Verhältnis zur Freudschen Theorie vgl. Luehrs-Kaiser, „Schnürlzieherei der Assoziationen", S. 280 ff.; hier: S. 281.

712 Verdächtig ist auch, dass Doderer das, was da aufsteigen soll, mit einer prominenten Vokabel der Psychoanalyse als „Komplex" bezeichnet. Ein solcher müsse unbedingt abgestorben und gleichgültig geworden sein, um als Grundstoff einer Erzählung in Frage zu kommen (vgl. WdD 158 f.). Die Vehemenz, mit der Doderer dies einfordert, lässt starke Zweifel an der psychischen ‚Wirkungslosigkeit' des „Komplexes" aufkommen.

> die nur Wunschbilder, Ersatzphantasien für verdrängtes Unbewußtes sind, abgelöst von dem Boden, auf dem die großen allgemeingültigen, anagogischen Symbole wachsen; derart, daß also die echte objektive Dichtung erst beginnen würde jenseits des Bereichs, der ps[ycho]a.[nalytisch] erfaßbar ist.[713]

Zwar gründen diese Überlegungen, die vor allem gegen das – besonders in „Meine neunzehn Lebensläufe" (1966; enstanden 1964–1966) verunglimpfte – „Direkt-Autobiographische im Roman" (E 489) gerichtet sind,[714] allesamt auf Erkenntnissen, die Doderer erst in den vierziger Jahren gewonnen hat,[715] ehe er sie in „Grundlagen und Funktion des Romans" fast wortgetreu einfließen ließ. Dennoch dürfte es nicht allzu kühn sein, in der Extrema-Technik der frühen zwanziger Jahre die Keimzelle jenes Erinnerungskonzepts zu vermuten, das im Zentrum von Doderers zwischen 1957 und 1959 entstandener Romantheorie steht (vgl. Kap. 4).

Auch damit hat sich die Bedeutung des Extremas für das Doderersche Werk noch nicht erschöpft. Nur die *„Bewegung von außen nach innen"* betrachtet, „vom Sozialen zum Individuellen, vom Objekt ins Subjekt, von Umwelt auf Innenwelt",[716] wie sie sich in den Extremas literarisch manifestiert, könnte man Doderer als typischen (wenn auch spätgeborenen) Vertreter der österreichischen Moderne ansehen.[717] Was sich bei ihm allerdings nicht feststellen lässt, ist die ausschließliche „Favorisierung der Innenwelt auf Kosten der Außenwelt der Naturalisten".[718] Doderer erprobt sich nämlich nicht nur an den so genannten „Versuchen extremer Art", sondern fertigt zeitgleich auch, wie bereits angedeutet, zahllose Skizzen an (zunächst fast ausschließlich im Skizzenwerk), die er „Zeichnung nach der Natur" (TB 133, 19. 7. 1923) oder Studie „nach der Natur" nennt:[719]

---

713 Pongs, Psychoanalyse und Dichtung, S. 257.

714 Wie kaum ein anderes der Weltliteratur sei Doderers Werk „in einem so starken Maße und konzentriert Suche nach der verlorenen Zeit". In der Überwindung des „Direkt-Autobiographischen" sei es nichts „als eben indirekte Autobiographie". Vgl. Löffler, Doderer-ABC, S. 144.

715 Vgl. Luehrs-Kaiser, Das Werden der Vergangenheit, S. 156.

716 Vgl. Gotthart Wunberg: Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900. In: Jacques Le Rider/Gérard Raulet (Hg.): Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte. Tübingen 1987, S. 91–116; hier: S. 93.

717 Zur Präferenz vorrationaler Sinneswahrnehmungen vgl. Lorenz, Wiener Moderne, S. 55 ff.

718 Wunberg, Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne, S. 93.

719 Hiermit hängt auch die eigentliche Geburtsstunde des Schriftsstellers zusammen: „vor 21 Jahren versuchte ich – von der Front auf Urlaub daheim befindlich – zum ersten Male das zu tun, was man schon Schreiben nennen kann. Ich versuchte es nach der Natur." TB 1007 f., 21. 6. 1937.

> Ich bin zutiefst Naturalist; ich begann so: mit meinen „Studien nach der Natur" (viele Hunderte). Wir müssen im Empirischen bleiben; es ist unsere Kategorie; alles andere führt zu irgendwelchem Meinen – also in die Nähe der ‚Sinnigkeit'." (CI 279, 15. 3. 1954)

Obwohl unterschiedliche Zwecke verfolgend – das „Extrema" die möglichst authentische Beschreibung vorrationaler Assoziationsketten (soweit das jedenfalls möglich ist), die Studie „nach der Natur" die hoch präzise Schilderung ‚naturalistischer' Motive –, sind ihrer beider Wirkungen (und die Mittel, um sie zu erreichen) identisch: atmosphärische Aufgeladenheit und auratische Überhöhung des Dargestellten. Um die fließenden Übergänge zwischen den beiden Textgattungen klarer zum Ausdruck zu bringen,[720] könnte man vielleicht sagen, dass das Extrema dem Studium der inneren Landschaft dient, die Studie nach der Natur hingegen ein mit ‚extremen' sprachlichen Mitteln operierendes Wahrnehmungsinstrument der äußeren Landschaft ist.[721] Jedenfalls dürften es beide Textgattungen sein, nicht nur die ‚extremen' Innen-, sondern auch die (vorerst größtenteils im Skizzenwerk versteckten) Naturbetrachtungen, denen Doderer retrospektiv zuerkennt, einem seiner wichtigsten Vorhaben entgegenzukommen, nämlich „der Apperception eine Pforte zu öffnen, mindest seit 1926 etwa (Divertimento IV und erste ‚Extremas')" (CI 256, 29. 11. 1953).

Die Studien „nach der Natur" erfüllen jene Forderung, die der Autor in einem bislang unveröffentlicht gebliebenen „extr." aus dem Juli 1928, das übrigens auch eine Apotheose der Naturbetrachtung enthält,[722] an sich selbst gestellt hat: „als Fremder, unbefangen"[723] dem Leben gegenüberzustehen. In einem anderen *„extr."* spornt er sich an, immer „in vollkommener Bereitschaft" zu sein, denn dann würde er „in der Wirklichkeit" leben (TB 385, 19. 9. 1931). In wiederum einem anderen *„extr"* spricht er von einem „noch nie dagewesene[n] Geöffnet-Sein", das zu erreichen der „endliche Sinn all [s]eines Übens" sei (TB

---

720 Die Annäherung der Studie „nach der Natur" an das „Extrema" ist durchaus im Sinne des Erfinders: „Gestern […] machte ich im Wald […] *4 Stück n. d. N.* unter möglichster Ausschaltung decorat. Elemente und Annäherung an die ‚Extrema'." TB 266, 1. 2. 1925.

721 „Alles, was der Mensch in seiner Umgebung wahrnimmt und was er in einen Zusammenhang stellt, ist Landschaft. Ihre Elemente sind Berge und Meere, Seen und Flüsse, Tiere und Pflanzen, Gebäude und Ackerland, Städte und Dörfer, Wege und Straßen. Landschaft […], es gibt sie nicht nur auf dem Land, sondern auch in der Stadt – als Stadtlandschaft. Landschaften kann es sogar in geschlossenen Räumen geben: Man spricht von einer Wohnlandschaft, zu der Möbel, Teppiche, Gardinen und Kübelpflanzen gehören." Hansjörg Küster: Schöne Aussichten. Kleine Geschichte der Landschaft. München 2009, S. 10.

722 „Die Naturbetrachtung ist im Grunde *alles:* nur muss man sich zu diesem Zwecke still und bescheiden verhalten." Sk[izzenbuch] 12 1928. Ser. n. 14.117 d. ÖNB, fol. 45v f.

723 Ebd., fol. 45v.

531, 9. 9. 1932). Auch fordert Doderer in noch einem weiteren *„extr"*, dass man „als Erzähler mit der Welt auf einem freundschaftlichen Fusse" stehen müsse (TB 599, 16. 5. 1933). Was er hier theoretisch einklagt (weitere Belege ließen sich problemlos hinzufügen), realisiert er, wie gesagt, in den Naturstudien praktisch.[724] In den ‚extremen' Reflexionen sowie in den weitgehend unbekannten frühen ‚naturalistischen' Übungen eine Vorwegnahme jener „eigenwilligen Theorie von Apperzeption und Apperzeptionsverweigerung"[725] zu sehen, deren Entstehung sich ab Mitte der dreißiger Jahre im Tagebuch abzuzeichnen beginnt, ehe sie seit 1939 ebenda mit einiger Macht auch terminologisch zu wuchern beginnt (vgl. Kap. 4.3), liegt derart nahe, zumal der Autor in diesem Zusammenhang dem „alten Naturalismus" auch zugesteht, „eine hervorragende Rolle bei der Wiedergewinnung der Anschaulichkeit zu spielen" (T 224, 1942/43), dass eine tiefer gehende Beweisführung kaum notwendig scheint.

Wenigstens der Hinweis darauf, dass es Doderer natürlich nicht allein um die krude Wiedergabe der Realität geht, soll hier nicht ausbleiben. Vielmehr strebt er vor allem eine – alsbald unter neuen Schlagwörtern wie „Die Tiefe ist außen",[726] „Anatomie des Augenblicks",[727] „Re-plastizierung",[728] „Zerfall der Lage",[729] „Tempo 0"[730] laufende – ekstatische Außenschau an. Mit Goethe gesprochen, auf den sich der Essay „Grundlagen und Funktion des Romans" ja als

---

724 Die hier bereits erwähnte kleine Auswahl an „Studien und Extremas", entnommen den Skizzenbüchern (1923 bis 1939), enthält Passagen, die in den „Divertimenti" wiederkehren. So ist etwa der Beginn von „Erster Schnee (n. d. Natur)" (vgl. SuE 766) aus dem „Divertimento No I" bekannt (vgl. E 10). Die ‚extreme' Naturstudie „Frühjahr" (vgl. SuE 771) taucht nahezu wortwörtlich in „Divertimento No III" wieder auf (vgl. E 72 f.). Und die ‚naturalistische' „Introduction" von „Seraphica" (vgl. SM 7–13) setzt sich fast komplett aus Extremas zusammen, die Doderer während seines Italienaufenthalts im September 1925 dichtete (vgl. SuE 773 ff.).

725 Leinkauf, Diarium in principio …, S. 92.

726 „Die Tiefe ist außen. Das Innen ist nur ein Weg dorthin." T 803, 19. 9. 1950.

727 „Dem allen gilt meine unaufhörliche Sehnsucht, dem süßen Kern des Augenblicks; und ihn erstrebt jene Anatomie des Augenblicks, von der ich oft schon sprach." T 808, 27. 9. 1950.

728 „Die höchste erreichbare Stufe der Intelligenz beginnt mit der Re-plastizierung aller in einem ganzen Leben entstandenen Prae-fixierungen jeder Art. Es ist das Erreichen gerade dieser Ebene konstituierend für den Romancier. Er ist nur an einer in keiner Weise vor-geordneten Apperception interessiert, und sie allein bedeutet für ihn Ordnung." CI 278, 6. 3. 1954.

729 „Bis auf den Grund muß jede Lage zerfallen, bis auf ihre Sitz-Knorren, darauf sie ruht. Und mit ihr zerfällt der Charakter samt seinem ganzen Inventar, in der Sorglosigkeit der geübten Gegenüber-Apperception." CI 540, 10. 7. 1956.

730 „Das Tempo 0 bleibt der Kern erzählender Prosa, und wer seiner nicht fähig ist, wird es darin nicht weit bringen. Denn es ist Tempo 0 einfach unsere besondere Art, die Zeit zu besiegen, die rennende fest in die Hand zu kriegen, dem Augenblicke ganz zu seiner Existenz und auch Anatomie zu verhelfen." CII 491, 6. 2. 1966.

„verbindliche[s] Maß" (WdD 165) beruft, erhofft sich Doderer offenbar nichts so sehnlich, als dass „jenes erste Aufblühen der Außenwelt"[731] wiederkehre, dass also die Wiedereroberung der „Originalnatur"[732] möglich wäre: „Die Aufgabe lautet: das Hundertmal-Gesehene *neu* zu sehen, wie entdeckt und gehäutet (Narkosentraum!)" (TB 443, 23. 2. 1932). Wie im Verlauf der Arbeit noch näher zu begründen sein wird, handelt es sich sowohl bei dem innigen Vertrauen auf die Erinnerung (selbst wenn sie angeblich ohne psychische Kausalitäten stattfindet) als auch bei der Konzentration auf die Wahrnehmung selbst (wiederum mit dem verdächtigen Ziel, sich von der eigenen Vergangenheit wenigstens zeitweise zu erlösen) um zwei typische melancholische Daseinsmodi.[733]

3.4.3 Die „‚rhapsodische' Probe"

> „Die Anordnung vom Mund zum Ohr ist unmittelbar, sie geht auf elementare Verhältnisse zurück."[734]
> Ernst Jünger

> „Rhapsodik ist eine Ausdrucks-Leistung, kein Eindruck-Machen."[735]
> Heimito von Doderer

Wie der Autor in seiner „Legende der Vortragszeichen" erklärt hat (vgl. Anh. A), waren die „Divertimenti" ursprünglich „vor allem für *Zuhörer* bestimmt" gewesen, „nicht nur für Leser".[736] Die „Divertimenti" sollten, wie er ebendort weiter ausführte, vom Vortragenden „womöglich auswendig gelernt und – genau dem Text entsprechend – ohne Ablesen frei gesprochen werden".

Vor allem in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ist Doderer gelegentlich mit dem einen oder anderen Divertimento aufgetreten. Und wenigstens einmal

731 Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre. In: Werke. Hamburger Ausgabe; Bd. 8. München 1998, S. 273.
732 Ebd., S. 274.
733 Zu tieferen Einblicken in diese Zusammenhänge, die auch Doderers Vorstellungen von der „ersten" und „zweiten Wirklichkeit" mit einbeziehen, vgl. Wolfgang Rath: Zur „Replastizierung" des Alltäglichen bei Heimito von Doderer. In: Sprache im technischen Zeitalter 30 (1992), H. 123, S. 321–328.
734 Jünger, Sprache und Körperbau, S. 90.
735 RE 198.
736 Die direkte Ansprache an den Zuhörer findet lediglich in zwei „Divertimenti" statt: am Beginn von „Divertimento No II", wo es heißt: „Um die Zuhörer diesmal zu unterhalten […]" (E 42); und in etwa der Mitte von „Divertimento No V", wo der Rhapsode sich berechtigt erklärt, den Inhalt einiger Korrespondenzen zu kennen, „ja gegebenfalls den Zuhörern daraus Mitteilung zu machen" (E 137).

machte er tatsächlich die von ihm so bezeichnete „‚rhapsodische‘ Probe“ aufs ‚extreme‘ Exempel, d.h. er trug ein Divertimento nach der Art eines Rhapsoden nachweislich komplett auswendig vor:[737] Dem „Divertimento No II“ blieb am 26. März 1926 im Mittleren Saal des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins wohl noch die herkömmliche Lesung vom Blatt vorbehalten.[738] Ein Ereignis, das der Dichter als „starken Erfolg“ (TB 348, Juni 1926) verbuchte.[739]

Für Reaktionen auch in der Presse sorgte der nächste öffentliche Auftritt. Ausgerechnet mit dem „Divertimento No IV“, dem umfangreichsten aller musikalisch-literarischen „Unterhaltungsstücke“, führte Doderer „das in der Idee der Divertimento-Form gelegene äussere Programm“ (TB 350, März 1927) durch: Seit dem 1. Dezember 1926 mit dem Memorieren beschäftigt (vgl. TB 350),[740] brachte er das „Divertimento No IV“ schließlich am 16. März 1927 in den Clubräumen des Niederösterreichischen Gewerbevereins – „genau dem Text (und den Vortragszeichen!) entsprechend“ (TB 350) – „einem erstaunten, ergriffenen Publikum aus dem Gedächtnis in freiem zweieinhalbstündigem Vortrag zu Gehör“.[741] Während der eben zitierte Robert Neumann den „Vorschrobene[n] […] mit genialem Einschlag“[742] feierte, äußerte sich eine andere, anonyme Pressestimme allerdings skeptischer über die „ganze Art der beifallsbestätigten Darbietung“, die zwar „von einer schönen dichterischen Besessenheit“ zeugen, die man jedoch „gern in der Weiterarbeit als Begabung bekräftigt finden“ würde.[743] Doderer selbst war stolz auf seine Leistung, hatte er doch durch sie den „geforderte[n] Auswendig-Vortrag für Arbeiten dieser Technik“ praktisch durchgeführt und „seine Möglichkeit […] ein für alle Male“ bewiesen (vgl. TB 350).[744]

---

737 Für Pfeiffers Annahme, Doderer habe die „Divertimenti“ „wiederholt auch öffentlich auswendig vorgetragen“, gibt es keine ausreichenden Beweise. Vgl. Pfeiffer, Doderers Begegnung mit Musik, S. 26.

738 Die Einladungskarte zu dieser Veranstaltung ist reproduziert sowohl in Fleischer, Heimito von Doderer, S. 97 als auch in Wolff, Heimito von Doderer, S. 31.

739 Vgl. auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 173.

740 Weshalb Fleischer annimmt, Doderer könnte seit Anfang Oktober 1926 mit der Memorierungsarbeit beschäftigt gewesen sein, lässt sich nicht feststellen. Vgl. ebd., S. 186.

741 Robert Neumann: 2. Brief aus Wien. In: Tempo. Magazin für Fortschritt und Kultur. Berlin 1927, S. 74. Vgl. hierzu auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 186.

742 Neumann, 2. Brief aus Wien, S. 74.

743 [Anonymus]: [Ohne Titel]. In: Neues Wiener Tagblatt vom 19. März 1927.

744 Wie sich allerdings auch bald herausstellen sollte, ging das Memorierte ohne beständiges Training rasch wieder verloren. So notierte Doderer am 6. November 1927 in sein Arbeitsjournal: „Sprechproben ergeben, dass N° IV gedächtnismässig *nicht* mehr disponibel ist!!!“ Vgl. Stand (1927)/28/29 [Arbeits-Journal ab 27. IV. 27]. Ser. n. 14.105 d. ÖNB, fol. 32r.

Weitere Vorträge sind verbürgt: Einem handschriftlichen Vermerk auf dem Deckblatt eines mit „Wasser" betitelten Typoskripts von „Divertimento No II" zufolge (vgl. Kap. 5.2), das auch die genaue Lesedauer jedes der vier ‚Sätze' und die Gesamtlesedauer verzeichnet,[745] trug Doderer das zweite Divertimento neuerlich am 6. April 1927 im Volksheim Ottakring vor.[746] Auch das „Divertimento No IV" erlebte weitere ‚rhapsodische' Vorträge. So unternahm Doderer im Sommer 1929 eine Art Deutschlandtournee,[747] worüber er am 18. Juli 1929 in Frankfurt in sein Skizzenbuch, den seinerzeitigen Tagebuchersatz, notierte:

> Inzwischen habe ich zwei Vorlese-Abende mit der *gleichen* Arbeit gehalten (IV), von denen der eine, in Heidelberg (16/VII) herrlich verlief, während der zweite (hier in F., gestern, am 17/VII) sich zu einem schönen, voll ausgewachsenen, auf der Hand liegenden Mißerfolge gestaltete. Mit dieser bourgoisen Intellectualität konnte ich überhaupt keine Fühlung gewinnen.[748]

Ein mit „R." zeichnender Beobachter zeigte sich hingegen sehr erfreut darüber, am 13. Februar 1930 im Vortragssaale der Buchhandlung Lechner „ein so starkes und so reiches Talent so unmittelbar und ehrlich am Werk"[749] gesehen zu haben. Laut Artikel in der „Wiener Zeitung", aus dem hier zitiert wird, hatte Doderer die „Novelle" „Eine Wiederkehr", dies der ältere Titel von „Divertimento No III" (vgl. Kap. 5.3), und die „Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel" zum ‚rhapsodischen' Vortrag gebracht.

Und noch Mitte der dreißiger Jahre, als er sich eigentlich bereits von seinem formal-experimentellen Frühwerk innerlich gelöst hatte, kam es zu privatöffentlichen Deklamationen der „Divertimenti". So vermelden die „Commentarii"

---

745 1. Teil: 11,5 Min.; 2. Teil: 13,– Min.; 3. Teil: 7,5 Min.; Intermezzo: 1,5 Min.; 4: Teil 19,5 Min.; Gesamtzeit (ohne Pausen): 53,– Min.

746 Vgl. Typoskript „Wasser" [Divertimento No II]. H.I.N. 223.201 d. WBR. Vgl. auch einen entsprechenden Eintrag im „Arbeitsjournal": Journal/5. Heft/ab 1./I. 1925. Ser. n. 14.065 d. ÖNB, fol. 51v.

747 Vgl. hierzu Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 206.

748 Sk[izzenbuch] XV. 1929/30. Ser. n. 14.120 d. ÖNB, fol. 48v. Wie Doderer in einem Brief an den Eugen Diederichs Verlag in Jena schrieb, trug er auf seiner „kleinen Vortragsreise" im Juli 1929 in Heidelberg eine „der vielberufenen Novellen in einem reizenden Kreise" vor, nämlich „die Novelle ‚Wasser'" (vgl. TB 495, Mai 1932), dies der ursprüngliche Titel von „Divertimento No II" (vgl. Kap. 5.2). Wie Doderer ferner in seiner „Selbst-Biographie" für die Reichsschrifttumskammer geschrieben hat, las er insgesamt sechs seiner „Divertimenti" in Heidelberg und Frankfurt vor, „teils öffentlich, teils in privatem Kreise" (TB 817, Juli 1936).

749 R.: Vorlesung Heimito von Doderer. In: Wiener Zeitung vom 15. Februar 1930. Der Zeitungsausschnitt ist reproduziert in Fleischer, Heimito von Doderer, S. 98.

im Januar 1936 das Erfolgserlebnis zweier Vorlesungen, die „die Tragfähigkeit der Divertimento-Form" bewiesen hätten (vgl. TB 783). Welche Stücke hier zu „einer sozusagen ‚konzertmässigen' Darbietung" (TB 764, Dezember 1935) gelangten, ist allerdings nicht überliefert.[750]

Was mag für Doderer den Ausschlag gegeben haben, das gesprochene Wort höher zu schätzen als das geschriebene? Neben dem übermächtigen Vorbild der Musik (vgl. Kap. 3.2), die ja „einzig im Erklingen überhaupt Musik [ist]",[751] dürfte ihn vor allem eine Äußerung von Gerhart Hauptmann, getan am 10. Januar 1926 in der „Neuen Freie Presse", in seiner Ansicht bekräftigt haben, bei der dichterischen Tätigkeit weniger an den Leser als an den Hörer zu denken:

> „Im Grunde genommen denken Schriftsteller, ich meine wahre Dichter, viel weniger an das Geschriebene als an das Gesprochene, viel weniger an den Leser als an den Hörer, denn jede große Dichtung trägt wie die Sprache selbst ein dramatisches Element in sich, das ein Zwiegespräch bedingt. Die Existenzbedingung einer Sprache ist das Gespräch, also das Dramatische. Wir sind, falls wir wahr und tief sind, als Dichter heute in unseren Ausdrucksmitteln nicht weiter als Homer, wir sehen immer noch den Hörer vor uns, nicht den Leser. Und dafür sei Gott gelobt." (Zit. nach der Reproduktion des Zeitungsauschnitts in: TB 345, Februar 1926)

Obwohl er „diesem öden Bonzen sonst nicht grün" (TB 345) ist, wie er sich nicht zurückhalten kann hinzuzufügen, lobt Doderer seinerseits Hauptmann für diese Worte,[752] die er für wert befindet, in sein Tagebuch eingeklebt zu werden.[753] Ohne jenes „Dramatische", auf das Hauptmann in erster Linie abzielt, in seiner eigenen Begründung besonders zu berücksichtigen,[754] gilt Doderer fortan als „die *erste,* [...] *höchste* und *wesentlichste Forderung: die gesprochene und gehörte*

750 Vgl. hierzu auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 245.

751 „Musik [...] ist einzig im Erklingen überhaupt Musik, weil es in ihr einen vom Klang unabhängigen Sinn, den man sowohl in geschriebener als auch in klanglicher Form ungeschmälert ausdrücken kann, nicht gibt." Dahlhaus, Musik als Text, S. 11.

752 Über die Nähe zwischen dem Naturalismus des „öden Bonzen", wie er sich etwa in „Bahnwärter Thiel" meisterlich entfaltet, und dem „epiphonischen" Naturalismus Doderers, der in „Das letzte Abenteuer" wunderbar anklingt, wird hier noch zu reden sein (vgl. Kap. 6.4).

753 Noch Jahrzehnte später erinnert er sich an diese Äußerungen Gerhart Hauptmanns. So zitiert er aus ihnen in der 1962 konzipierten „Ouvertüre zu ‚Die Strudlhofstiege'". Vgl. WdD 264.

754 Dass Doderer bei der „Rhapsodik" tatsächlich nur eingeschränkt an das Zwiegespräch gedacht hat, belegt auch der Eintrag zu besagtem Stichwort im „Repertorium": „Rhapsodik bedarf des Publikums wesentlich nicht: sie ist monologisch. Aber ein tüchtiger Rhapsode wird diesen unliebenswürdigen Sachverhalt verschleiern und immer ein wenig so tun, als sänge oder spielte er zu seinem Publikum hin, als spielte er wirklich denen etwas vor." RE 198.

Dichtung" (TB 345). Ebenso wie „der Sänger alter, primitiver Zeiten und Kulturen" (TB 345 f.) müsse auch der „moderne Dichter" in der Lage sein, „seine Hörer jeder Zeit spannend und anregend ⟨und edel⟩ zu unterhalten, sie geistig zu nähren" (TB 346).[755]

Ist es in diesem Tagebucheintrag vor allem der „*musikalische* Charakter dieser Ausdrucksprosa", der danach verlangt, dass sie „auch *nicht gelesen*, sondern *gehört* werden soll" (TB 345), erinnert Doderer in seinem 1931 entstandenen Essay „Die Sprache des Dichters",[756] worin er seine Theorie vom Vorrang des mündlichen Vortrags vergleichsweise systematisch entwickelt hat, mit Nachdruck an den Ursprung der Sprache. Hier schwärmt er von einer „wirklichen Sprache" (WdD 194), die von ihrem Konsumenten nichts Geringeres fordere,

> als daß er den Vorgang, der sie entstehen ließ, in sich nacherlebe, jenen seltsamen Sprung aus dem noch jenseits des Wortbereichs liegenden Chaos herüber in die Klarheit und eindringliche Festigkeit der sprachlichen Notation (WdD 194).

Der ‚wahre' Dichter erscheint hier als einer, der die Sprache nicht gebraucht, um die Phantasie eines an „Quantität und Vielfalt" (WdD 195) interessierten Publikums zu erregen, eines Publikums mithin, dem die Form dessen, was ihm da, „bunt aufgeputzt durch Handlungen und wechselnde Scenerie entgegengeistert" (WdD 195), gleichgültig ist. Der Dichter, der Doderer vorschwebt, ist vielmehr einer, der mit dem Schöpfungsakt der Sprache vertraut ist, indem er sich, wenigstens zeitweise, „in die Gebiete jenseits des Worts" (WdD 195) zurückgezogen hat, „und vor allem jenseits der Absicht, gleich ein ganzes Werk zu schreiben" (WdD 195).

Durchaus vergleichbar dem vorzivilisatorischen Menschen, der einst die „Geburt die Sprache" (WdD 195) vollzog, bringt dieser moderne Auserwählte, „wenn auch heute nur als schwächliches Abbild, ja fast könnte man sagen nur symbolisch" (WdD 196), die Sprache zur Welt.[757] Weniger eingeschränkt als Herder, der in seiner berühmten, rasch zum allgemeinen Gut gewordenen „Abhandlung über den Ursprung der Sprache" (1770; 1772) eine

755 Zur Geschichte des musikalisierenden Vortrags von Worten vgl. Hartmut Krones: Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte. In: Ders. (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien u.a. 2001, S. 11–19.

756 Erstveröffentlicht in: Der Gral 28 (1933/34), S. 208–210.

757 Der moderne Dichter ist idealerweise „*sprachschöpferisch*" tätig. Sind Autoren dies nicht, beklagt Doderer an ihnen das Fehlen einer „Geburt" (vgl. TB 291, September 1925).

„Sprache der Empfindung, die unmittelbares Naturgesetz ist",[758] voraussetzt,[759] die Entstehung der Sprache letztlich aber „aus der geistigen Natur des Menschen" erklärt,[760] nimmt Doderer den Affekt als ersten Verursacher der Sprache (bzw. der „Naturtöne")[761] ernst. Weitgehend ungeschützt den „Elementarkatastrophen" (WdD 196) ausgesetzt, gebäre der Mensch „die Magie des Wortes, der Bezeichnung, des Ausdrucks" (WdD 196). Was bei Herder die „Anerkenntnis" (Apperzeption),[762] die gleichbedeutend mit der „Namengebung" ist, wodurch der Mensch die nur ihm eigene Fähigkeit erhalte, sprachliche „Machtelemente"[763] zu erzeugen, erscheint bei Doderer, für den „intensiver, restloser Ausdruck [...] immer Bändigung, ja Beschwörung [ist]" (WdD 195), zur „Beschwörungsformel" (WdD 196) aufgewertet:

> und plötzlich, vielleicht noch im Blutdunst des Kampfes war ein Ausdruck, eine Beschwörungsformel, also ein Wort geboren: die erste Bezeichung vielleicht für den Bären, den Drachen oder den Waldbrand (WdD 196).

Unter Leidensdruck entstanden, wie ihn auch der in die „Wildnis" und „Einsamkeit" (vgl. WdD 196) einer modernen Großstadt verschlagene sensitive Dichter spürt, prägt eine solche, in erster Linie zum Dienst der Beschwörung geschaffene Sprache die Zeichen ihrer desperaten und abseitigen Herkunft deutlich aus. Indem sie prä- bzw. transverbale Vorstellungen integriert – denn dies dürfte sich hinter der Formulierung verbergen, dass „Sprache im eigentlichen Sinne" ständig „den Sprung vom Chaos in die nachzitternde Form" darstelle und „die Erinnerung an diesen Sprung" wachrufe (vgl. WdD 193) –, ist ihr gewissermaßen die Erschaffung neuer „T[ö]n[e]" möglich (vgl. WdD 193). Ihre „dichterische" Kraft bezieht diese Art der verbalen Repräsentation vor allem daraus, dass in ihr die emotionale und irrationale Seite der Sprache betont wird, hingegen die intentionale geschwächt erscheint. Dies geschieht einerseits

758 Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Hg. v. Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart 2001, S. 6.

759 Vgl. ebd., S. 6 f.

760 Vgl. Walter Flemmer: [Art. zur „Abhandlung über den Ursprung der Sprache"]. In: KLL; Bd. I, Sp. 30–31; hier: Sp. 30.

761 *„In allen Sprachen des Ursprungs tönen noch Reste dieser Naturtöne;* nur freilich sind sie nicht die Hauptfäden der menschlichen Sprache. Sie sind nicht die eigentlichen Wurzeln, aber die Säfte, die die Wurzeln der Sprache beleben." Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, S. 9.

762 Vgl. ebd., S. 32.

763 Ebd., S. 47.

durch die Verwendung magischer,[764] d.h. ursprünglicher lebendiger Wörter,[765] in denen die „Lautlichkeit jenseits der Sprachübermittlung"[766] ihr Wirkpotenzial abruft (präverbaler Aspekt),[767] andererseits durch „eine allzugroße Prägnanz, sowohl im Gesamtaufbau wie in der Sprache", „die Gelesenes eben als gelesen und also auch als gewußt voraussetzt" (WdD 194), also durch die Geformtheit des Ganzen, womit eine formale Eigenschaft betont wird, die für die Musik schon immer oberster Sinn gewesen ist (transverbaler Aspekt).[768]

Nur eine Sprache, die sich dieser Mittel befleißigt, dürfte also in der Lage sein, die von Doderer geforderte „‚rhapsodische[]' Probe" (WdD 195) zu bestehen. Das Ohr als „de[n] erste[n] Lehrmeister der Sprache"[769] anerkennend, bezeichnet Doderer „das Gehörtwerden" als „die schwerste Probe" für die Sprache, „bei der sich allemal zeigen muß, ob sie noch eigentlich Sprache ist" (WdD 194).[770] Erst in der Unmittelbarkeit des mündlichen Vortrags, der dem Rezipienten allerdings auch größere Aufmerksamkeit abverlangt (vgl. WdD 194), da er nämlich auf die in der Moderne aussterbende „Gabe des Lauschens"[771] setzt, werde der „Schall des Worts" erfahrbar, der, wie Doderer den Sektionsrat Geyrenhoff in den „Dämonen" sagen lässt, „ja das eigentliche Fleisch der Sprache ist, in welches die Gedanken fahren müssen, um erst einmal ihre Lebensfähigkeit zu erweisen" (DD 369). Welche spezifischen mythisch-musikalischen Qualitäten genau es sind, die der Autor in den „Divertimenti" ausprägt, wird die formale Analyse von Fall zu Fall zeigen (vgl. Kap. 5.1–Kap. 6.5).

764 „Tatsächlich war das mündliche Weltalter gleichbedeutend mit der magisch-manipulativen Vorzeit der Seele, weil in ihm die präsentische Besessenheit durch die Stimmen und Suggestionen der Stammesmitglieder den Normalfall bedeutete." Sloterdijk, Sphären I – Blasen, S. 272.

765 Schon bei Herder heißt es, dass „die Sprache, je näher ihrem Ursprunge, desto unartikulierter" sei. Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, S. 13. Auch schwärmt Herder: „Je lebendiger eine Sprache, je näher sie ihrem Ursprunge und also noch in den Zeiten der Jugend". Ebd., S. 105.

766 Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004, S. 210.

767 Als Beispiel dafür, welch „herrliche Kristalle" die Sprache absetzt, führt Doderer „die ‚hankrât'" an: „ein fröstelndes Wort" (WdD 196), das es ihm so sehr angetan hat, dass er es im sechsten Divertimento zum Einsatz bringt (vgl. E 150).

768 Vgl. hierzu Rudolf Stephan (Hg.): Musik. Das Fischer Lexikon. Frankfurt a.M. 1957, S. 52.

769 Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, S. 44.

770 Doderer ist nicht der erste Autor, der seine erzählende Prosa einer Hörprobe unterzog. Von Flaubert wird im 19. Jahrhundert Ähnliches berichtet. Der soll seine Texte Satz für Satz der Prüfung des „gueuloir" unterzogen haben, wobei er Prosarhythmus, Assonanzen und so weiter auf ihre Stimmigkeit hin sozusagen abhorchte. Vgl. hierzu Sautermeister, ‚Musik' im literarischen Werk, S. 34.

771 Vgl. Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Gesammelte Schriften; Bd. II, 2. Frankfurt a.M. 1977, S. 438–465; bes.: S. 446–447; hier: S. 446.

Wie erwähnt, sollte die mündliche Darbietung idealerweise aus dem Gedächtnis erfolgen. Nicht auszuschließen ist, dass die Forderung nach auswendig gesprochenem Vortrag auf Weiningers Genie- und Gedächtniskult zurückgeht.[772] Demnach sei nämlich vor allem das Genie dadurch ausgezeichnet, ein hervorragendes Gedächtnis zu besitzen.[773] Auch nicht unerwähnt bleiben soll, dass Doderer bei Entwicklung der „‚rhapsodischen' Probe" eine angeborene enorme Gedächtniskraft zugute gekommen sein dürfte. So berichtet etwa Rudolf Haybach davon, dass Doderer in der Kriegsgefangenschaft eine eben gelesene Erzählung des Freundes Ernst von Scharmitzer auswendig vorgetragen habe.[774] Auch Horowitz überliefert das „fabelhafte Gedächtnis" Doderers, das dem Dichter gestattete, „zu jedem Vortrag ohne Manuskript zu erscheinen. Nach einmaligem Lesen konnte er viele Seiten auswendig rezitieren, manchmal bis zu zwei Stunden lang".[775]

Doderer selbst machte keinen Hehl daraus, dass die Forderung nach der „‚rhapsodischen' Probe", an der angeblich „neun Zehntel aller heutigen Prosa" (WdD 195) scheitern würden, vor allem auch als eine, wie Lutz-W. Wolff formulierte, „recht professionelle Spekulation auf das neue Medium von damals, den Rundfunk",[776] anzusehen ist. Indem die „moderne Prosadichtung" den mündlichen Vortrag als Maßstab nehme, existiere sie, so Doderer, „zunächst einmal *vom Buche losgelöst*" (TB 346, Februar 1926). Selbstverständlich sei ein Werk der ‚rhapsodischen' Dichtkunst nicht davor gefeit, gedruckt zu werden, „wenn sich dies schon nicht vermeiden lässt" (TB 346). Erfahrungsgemäß vertrage die Prosa, „welche dem *Hörer* volle Genüge tut, immer sehr wohl auch den Leser: nicht aber umgekehrt" (TB 346).[777] Zweifellos ist das Divertimento-Projekt dem-

772 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 143.

773 Wobei allerdings einschränkend anzumerken wäre, dass es Weininger nicht um „die Erinnerung an das Erlernte", sondern um „das Gedächtnis für das Erlebte" ging. Vgl. Weininger, Geschlecht und Charakter, S. 146.

774 Vgl. Rudolf Haybach: In den zwanziger Jahren. In: ERINNERUNGEN, S. 94–98; hier: S. 94 f.

775 Horowitz, Heimito von Doderer, S. 150.

776 Wolff, Heimito von Doderer, S. 32.

777 Im November 1930 berichtet Doderer davon, dass er aus den „6 Divertimenti und (als siebentem Stück) den 7 Variationen" ein Buch machen könne, „das sich gewaschen hat" (TB 365, November 1930). Und er fährt fort: „Der Schwerpunkt dieser Stücke kann durch einige *unmerkliche* Änderungen ganz auf ihren gesunden *erzählerischen* Kern verlegt werden. Das Buch ist nun für *Leser* bestimmt. Damit hängt es zusammen, dass sogar da und dort gewisse vorgenommene Kürzungen wieder *rückgängig* gemacht werden und ausgeschaltete Teile wieder *aufgenommen* werden müssen. Denn da jetzt jede Interpretation durch den Vortrag oder dessen Zeichen wegfällt, muss der Text *explicativ mehr* geben, also, dass er gewisse Kanten und Härten, die das Verständnis des *Lesenden* beeinträchtigen könnten, *überbrückt*." TB 365, 8. 11. 1930.

nach auch vor dem technikgeschichtlichen Hintergrund zu betrachten. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts erlauben es die technischen Entwicklungen, Schall aufzuzeichnen und zu vermarkten. Wie der folgende Tagebucheintrag beweist, hatte Doderer ernstliche Absichten, an dem ‚neuen' – mit Helmut Lethen gesprochen – „Primat des Auditiven"[778] in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu partizipieren:[779] „*Radio* und die Platte des *Grammophons* können hier das ihre tun und sehr wohlfeil für Erweiterung des Hörerkreises sorgen." (TB 346)

Auch in späteren Lebensjahren schätzte Doderer eine Dichtung, deren Wirkung sich erst im mündlichen Vortrag entfaltet, besonders hoch. Gegenüber Ernst Jandl bekannte er: „Reine Lautgedichte sind meine besondere Schwäche, ich will darüber nichts sagen, über seine Schwächen spricht man nicht gern."[780] Da kann es nicht verwundern, dass er – „fast als einziger (Rudolf Henz ausgenommen) der literarischen Prominenz von damals",[781] wie Hans Weigel anerkennend bemerkte – öffentlich für die „Wiener Gruppe" (1954–1964) eintrat:[782]

> Auch wenn sie stilistisch durchaus nicht seinen Prinzipien entsprachen, las er, ging er zu Lesungen, suchte persönlichen Kontakt, zum Beispiel mit Walter Toman, mit Ingeborg Bachmann, Friederike Mayröcker und Ernst Jandl. Er bejahte die aufkommende wienerische Dialektdichtung, er schrieb eine Einleitung für einen Sammelband der Gruppe um Gerhard Rühm, er hatte für H. C. Artmann besonders starke Sympathien.[783]

Als er die jungen Kollegen auf der von ihm seit März 1958 redaktionell betreuten Literaturseite im „Neuen Kurier" vorstellen wollte und ihm dies von

---

778 Vgl. hierzu Helmut Lethen: Im Schallraum des 20. Jahrhunderts. Carl Schmitt liest Franz Kafka. In: Heinz-Peter Preußer/Matthias Wilde (Hg.): Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren. Göttingen 2006, S. 92–101; hier: S. 93.

779 ‚Neues' Primat deshalb, weil man gewissermaßen von einer Reaktivierung oralkultureller Traditionen, wie sie vor Erfindung der Schrift Bestand hatten, sprechen könnte. Das ist auch der Grund dafür, warum Walter J. Ong in seiner maßgeblichen Schrift über das Verhältnis von „Oralität und Literalität" das elektronische Zeitalter als eine „Periode der ‚sekundären' Oralität" bezeichnet hat. Vgl. Walter J. Ong: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen 1987, S. 10.

780 Brief an Ernst Jandl (30. 9. 1966). Zit. nach einem Faksimile in Pfoser-Schewig (Hg.), Für Ernst Jandl. Texte zum 60. Geburtstag, S. 72.

781 Weigel, Liebeserklärung an Heimito, S. 15.

782 Zum Verhältnis zwischen Doderer und der „Wiener Gruppe" vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Tangenten an die Moderne. Zur Poetik der kleinen Form: Heimito von Doderer und die „Wiener Gruppe". In: Schriften 2, S. 53–62.

783 Weigel, Liebeserklärung an Heimito, S. 15.

Seiten der Zeitung verwehrt wurde, kündigte er Ende Juni 1958 seine Mitarbeit wütend auf.[784]

Doderers Verhältnis zur „Wiener Gruppe" war allerdings nicht frei von Widersprüchen. Seine Kritik an dieser Bewegung machte er aber nicht publik, sondern übte sie still im Tagebuch: „Excentrik-Clowns, schwache Nachfahren der Huelsenbeck und Schwitters", nannte er die Vertreter der „Wiener Gruppe" da, und noch einiges mehr (vgl. CII 103, 21. 6. 1957). Immerhin möglich, dass er in ihrer Grundhaltung die Vermessenheit seiner Jugend wiedererkannte, nämlich „Bringer dessen" sein zu wollen, „was sie ‚neue Dichtung' nennen, mit ganzem totalitärem Anspruch" (CII 103).

Stets blieb er allerdings bei seiner früh gefassten Meinung, dass „Sprache" von „Sprechen" komme, „nicht von ‚Schreiben', sonst müsste es ‚Schreibe' heißen, welcher Ausdruck allerdings das richtige wäre für eine grosse Anzahl heutiger Produkte der Literatur" (TB 487, April 1932). So richtete er noch ziemlich am Ende seines Lebens in einem Brief an Friederike Mayröcker den dringlichen Apell: „Es gehört zum Schriftsteller, daß er imstande ist, sein Werk ertönen zu lassen. Hier gibt es gar keine Ausrede."[785]

Michael Heinemann hat in seiner „Kleinen Geschichte der Musik" die Defizite der Aufzeichnungsform, wie sie in den musikalischen Quellen des antiken Griechenlands überliefert sind, mit dem Verhältnis von geschriebenem Text und gesprochenem Wort verglichen. Die Mängel in der Notation würden nicht allein auf der Schwierigkeit beruhen,

> agogische Differenzierungen mit hinlänglicher Genauigkeit fixieren zu können, sondern […] auch aus der fast unlösbaren Aufgabe [resultieren], Intensität und Ausdrucksqualität des Vortrags verbal oder zeichenhaft festzuhalten.[786]

Diesem Manko von Schrift, „einen dynamischen Vorgang nicht oder allenfalls sehr bedingt reflektieren zu können",[787] d.h. lediglich Derivat eines Klangeindrucks zu sein, versuchte der frühe Doderer Abhilfe zu schaffen.

Um den mündlichen Vortrag seiner „Divertimenti" zu regeln, führte er eine Reihe von – „bei der Lectüre entbehrlichen" – Vortragszeichen ein (vgl. Anh. A). Er erweiterte jene, die die Schrift selbst schon enthält – „Absatz, Gedanken-

---

784 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 462.
785 Brief an Friederike Mayröcker (15. 5. 1964). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien.
786 Michael Heinemann: Kleine Geschichte der Musik. Mit 25 Abbildungen. Stuttgart 2004, S. 35.
787 Ebd.

strich, gesperrte Schrift (oder einfache Unterstreichungen) etc. etc." –, durch solche, die der „üblichen musikal. Ausdrucksweise" folgen. Es handelt sich hierbei um Angaben zu Tempo und Tempoänderung sowie zur Dynamik (Punkt 1 bis 3). Zu diesen „allgemeinen Anweisungen" kommt eine Reihe von mehr oder weniger eigenen Sonderzeichen hinzu (Punkt 4).

So enthält die Liste mit der „corona" ein Atemzeichen, „ursprünglich das Ende einer Verszeile bezeichnend",[788] das ebenfalls aus der Musik bekannt ist. Sie enthält ferner ein von Doderers selbst erfundenes Zeichen, das zur Verstärkung einer Interpunktion dient, oder, allein stehend, eine „deutliche Cäsur" markiert. Die Abkürzung „ref." soll den Rhapsoden auf den Beginn einer Passage rein berichtender Prosa hinweisen, die es „ruhiger und ‚gleichmütiger' vorzutragen" gelte. Die Abkürzung „sub." ist wiederum aus der Musik bekannt, wo sie zur Tonstärkeregelung dient, um plötzlich (subito) von einer Stufe zu einer anderen zu wechseln. Einmalige und doppelte Unterstreichungen zeigen an, dass das betreffende Wort im Vortrag „scharf und kurz" bzw. „noch schärfer und kürzer" herauszuheben wäre. Auch für einzelne Silben sieht die ‚rhapsodische' Notation Akzentuierungen vor. Endlich enthält die Liste drei Pfeilzeichen, die zur Bestimmung der Stimmlage dienen (stehende, steigende und fallende).

Mehrere vom Autor für den Vortrag präparierte Typoskripte sind überliefert.[789] Eines von ihnen ist besonders akribisch mit Vortragszeichen versehen. Es handelt sich um das in der Wien Bibliothek im Rathaus aufbewahrte Typoskript „Rufina Seifert" (= „Divertimento No I"). Gemäß der Erläuterungen, die der Schriftsteller-Rhapsode in seiner „Legende der Vortragszeichen" gegeben hat (vgl. Anh. A), wonach „[d]ie am Anfange eines ‚Satzes' stehende [...] Bezeichnung [...] immer das Grundtempo (Tempo I.) [bildet]", sind die einzelnen ‚Sätze' von „RS" in der „Gesamthaltung des Vortrags" (vgl. Anh. A) bestimmt: So ist der erste ‚Satz' von „RS" mit „Allegretto commodo" (etwas weniger munter) und „Ref." (Referat-Prosa) gekennzeichnet,[790] der zweite mit „quasi Adagio" (gleichsam langsam) und „sehr gehalten!", der dritte mit „soste-

788 Vgl. Thiel, Sachwörterbuch der Musik, S. 96.

789 Es handelt sich um: Typoskript „Rufina Seifert" [Divertimento No I]. H.I.N. 223.200 d. WBR; Typoskript „Wasser" [Divertimento No II]. H.I.N. 223.201 d. WBR; Typoskript „Eine Wiederkehr" [Divertimento No III, Satz 1, Satz 2 (1. Teil)]. Ser. n. 14.250 d. ÖNB; Typoskript „Eine Wiederkehr" [Divertimento No III, Satz 2 (2. Teil), Intermezzo, Satz 3, Satz 4]. Ser. n. 14.251 d. ÖNB; Typoskript „Divertimento V" [Divertimento No V, mit angehängter Legende der Vortragszeichen]. Ser. n. 14.254 d. ÖNB.

790 Dass er diese Anweisung durchgestrichen hat, erlaube ich mir hier einmal zu ignorieren. Da er in diesem ersten ‚Satz' des „Rufina Seifert"-Typoskripts an gleich mehreren Stellen zurück ins „Tempo I." fällt, erkenne ich – auch um die Untersuchung nicht unnötig zu komplizieren – besagte durchgestrichene Anweisung als weiterhin gültig an.

nuto" (gehalten), der vierte mit „Breit und fest". Welche Textstellen sind es nun, die der von Heinz Politzer so bezeichnete „Sprechsteller"[791] im Vortrag besonders inszeniert haben möchte? Lassen sich Gesetzmäßigkeiten ermitteln? Die Durchsicht des genannten Typoskripts führt zu folgenden Ergebnissen:

Pausen und Zäsuren: verstärkte Pause nach inhaltlich und poetisch einschneidenden Absätzen; verstärkte Pause zwischen Passagen unterschiedlicher Erzählfrequenz; verstärkte Pause vor (bzw. vor und nach) einer in poetischen Zusammenhängen organisierten Wörterkombination (Stichwort „Poetizität"); verstärkte Pause vor und nach poetischen Parenthesen; verstärkte Pause vor neuen Sinnabschnitten, die nicht mit einem eigenen Absatz beginnen; verstärkte Pause vor (bzw. vor und nach) einer inhaltlich bedeutsamen Stelle; verstärkte Pause vor suspensegeladenen Stellen.

Heraushebungen: herausgehobene Markierung von in poetischen Zusammenhängen organisierten Wörtern (Stichwort „Poetizität"); herausgehobene Markierung von semantisch (mal mehr, mal weniger) prädestinierten Wörtern.

Charakter und Tempo: kurzzeitige Suspendierung aller ‚musikalischen' Anweisungen bei rein berichtenden Passagen (Referat-Prosa); agogische Inszenierung semantisch prädestinierter Stellen; agogische Inszenierung leitmotivisch bedeutsamer Textstellen.

Dynamik: Tonstärkeminderung semantisch ‚ruhiger' Momente; Tonstärkeerhöhung semantisch ‚lauter' Momente; Tonstärkeveränderungen bei semantisch prädestinierten Stellen; dynamische Akzentuierung leitmotivisch bedeutsamer Stellen; dynamische Akzentuierung semantisch prädestinierter Stellen; dynamische Akzentuierung semantisch prädestinierter Wörter.

Wörtliche Rede: dramatische Inszenierung wörtlicher Rede.

Wer sich mit Doderer beschäftigt, stößt immer wieder auf das folgende Phänomen: Der Autor kann in Bezug auf ein bestimmtes Thema seine Meinung im Laufe der Zeit radikal ändern. Seine „Freude an der apodiktisch klingenden Sentenz, der aphoristisch geschliffenen Aussage"[792] lässt allerdings nie nach. Der Eindruck drängt sich auf, dass ihm der Stil einer Aussage wichtiger sei als ihr Gehalt. Als Verfechter einer Position, in der die Form Priorität vor dem Inhalt genießt (vgl. Kap. 3), würde er diesen Vorwurf im Übrigen wohl kaum zurückgewiesen haben.[793] So hat er denn auch später deutlich Abstand ge-

---

791 Vgl. Politzer, Zeit, Wirklichkeit, Musik, S. 430.

792 Bachem, Doderers Metaphern des Bösen, S. 7.

793 Dass es ihm mehr um den Stil als um eine klare Position geht, artikulierte Doderer bezeichnenderweise zu einem Zeitpunkt, als die Äußerung eigenständiger Meinungen weniger denn je gefragt war: „Ich bin auf niemand mehr bös, denn es geht mir nur mehr um den Ausdruck." TB 1249, 28. 12. 1939.

nommen von seiner Forderung, wonach der Dichter in der Lage sein müsse, sein Werk „in einer bis auf den letzten Anstrich genauen Übereinstimmung mit dem einmal ausgefeilten und schriftlich […] festgelegten Texte“ (TB 345) zu Gehör zu bringen. Was er zuvor entschieden gefordert hatte, nämlich dass der Dichter im Vortrag Kontrolle über die drei Dimensionen der Sprachmusik gewinnen müsse, indem er

> Steigen und Fallen als vertikale Bewegung, crescendo und diminuendo als das Vordringen und Zurückweichen, also als Bewegung in der Richtung der geradeaus laufenden Horizontale, […] die durch Vergrößerung und Verkleinerung der Stimmabstände entstehenden Wirkungen als Verbreiterung und Verengung, also in der Richtung der querlaufenden Horizontale,[794]

präzise vorausplane, lehnte er jetzt ebenso lapidar wie bestimmt als im Grunde überflüssig ab: „Die Musik sitzt nicht in den Vortragszeichen, sondern im Satze selbst; kann man diesen falsch lesen und spielen, dann ist er auch falsch geschrieben.“ (T 310, 3. 5. 1945)

3.5 Zur „Überstruktur“ und „Überstrukturiertheit“ – der theoretische Rahmen

> „Also, was man *nicht* machen sollte, ist, sich einzubilden, es gebe eine bestimmte Ebene der Beobachtung, die auf Kosten aller anderen Beobachtungsebenen absoluten Vorrang genießt.“[795]
> Claude Lévi-Strauss

Dieses Kapitel setzt den theoretischen Rahmen für die Analyse der spezifischen ‚musikalischen‘ Ausprägungen in den „Divertimenti“. Außerdem liefert es Hinweise zu strukturalen Momenten des Dodererschen Spätwerks, die sich ebenfalls mittels ‚musikalischer‘ Metaphorik erschließen lassen.

Vor allem angeregt durch die Mythenanalyse von Claude Lévi-Strauss, die sich ihrerseits auf sprachwissenschaftliche Erkenntnisse von Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson stützt, ist das methodische Vorgehen dieser

794 Riemann, Grundlinien der Musik-Ästhetik, S. 51.

795 Claude Lévi-Strauss: Die strukturalistische Tätigkeit. Ein Gespräch mit Marco D’Eramo. In: Ders.: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Hg. v. Adelbert Reif. Frankfurt a.M. 1980, S. 252–274; hier: S. 262.

Arbeit (jedenfalls zwecks Analyse ‚mythischer' Kategorien bzw. quasimusikalischer Kompositionsanalogien)[796] linguistisch-strukturalistisch motiviert.[797] Der Empfehlung des französischen Ethnologen und Anthropologen folgend, die dieser in der „Strukturalen Anthropologie" (1958) erstmals beschrieben, in „Mythologica I" (1964) näher ausgeführt und in „Mythologica IV/2" (1971) energisch verteidigt hat, nämlich einen Mythos, den „Ur-Ahn jedweder erzählerischen Aussage, wenn nicht gar der menschlichen Mitteilung überhaupt", wie Hermann Broch gesagt hat,[798] gewissermaßen gleich einer Partitur zu lesen (vgl. Kap. 3.5.1), lege ich – insbesondere anhand von zwei Divertimenti, die mir hierfür besonders geeignet scheinen (vgl. Kap. 5.4 + Kap. 5.6) – die makrostrukturellen Besonderheiten des Dodererschen Formexperiments bloß.

Zur Eruierung der mikrostrukturellen Feinheiten bediene ich mich zusätzlich einer literaturwissenschaftlichen Analysemethode, die ebenfalls auf der Partiturähnlichkeit von Sprache/Literatur basiert und vorrangig auf lyrische Werke angewandt wird. In seinem wegweisenden Aufsatz „Elemente der Lyrik" (1992) hat Jürgen Link den Begriff der „Überstrukturiertheit" geprägt. Mit ihm verfügt die Germanistik über eine Kategorie, die auch eine adäquate Beschreibung der mikrostrukturellen ‚musikalischen' Phänomene in den „Divertimenti" ermöglicht (vgl. Kap. 3.5.2). Ob die Bedeutung des Begriffs der „Überstrukturiertheit" ausgeweitet werden sollte, also nicht nur für die Mikro- bzw. Feinstrukturen gültig sein, sondern auch auf das „artifiziell-sprachliche Produkt im Ganzen" angewandt werden dürfte,[799] wird hier zur Diskussion gestellt.

Hernach präsentiere ich kurz zwei weitere literaturtheoretische Modelle, die sich ebenfalls jener aus der Musik entlehnten Metapher von der Polyphonie bedienen, wenn auch auf unterschiedliche Weise: Roman Ingardens Modell

796 Von George Steiner stammt die Beschreibung der „mythischen Formen" als die „Musik dessen, was geschieht". Vgl. Steiner, Von realer Gegenwart, S. 286.

797 Was liegt näher, als einem Autor, der immer wieder die „Priorität der Form vor den Inhalten" (vgl. Kap. 3) postuliert hat, mit einer Theorie zu (Text-)Leibe zu rücken, für die die vermittelten Inhalte von Literatur „nur von sekundärer Bedeutung" sind? Vgl. hierzu das „Strukturalismus"-Kapitel in Sabina Becker/Christine Hummel/Gabriele Sander: Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart 2006, S. 229–234; hier: S. 231.

798 Hermann Broch: Die mythische Erbschaft der Dichtung. In: Kommentierte Werkausgabe. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Band 9/2: Schriften zur Literatur 2/Theorie. Frankfurt a.M. 1976, S. 202–211; hier: S. 202.

799 „Die Priorität der Form, für Doderer eine conditio sine qua non, konnte in ihrer Absolutheit natürlich nicht nur für die Mikro- und Feinstrukturen der schriftstellerischen Sprache (Wort, Satz) Gültigkeit haben, sondern mußte in gleichem Maße auf ihre Makrostrukturen anwendbar sein, auf die literarische Form, das heißt, auf das artifiziell-sprachliche Produkt im Ganzen." Kató, Grammatischer Kosmos, S. 54.

von der Mehrschichtigkeit des literarischen Kunstwerks (vgl. Kap. 3.5.3) sowie Michail Bachtins Vorstellung von der Literatur als karnevaleskem Vielstimmengewirr (vgl. Kap. 3.5.4). Während das Aufrufen jener Wissensbestände von der Ontologie des literarischen Kunstwerks, die Ingarden in seinem Hauptwerk „Das literarische Kunstwerk“ (1930) bereitgestellt hat, dazu dient, die spezifischen ‚musikalischen‘ Ausprägungen in den „Divertimenti“ genauer zu fassen und ihnen somit besser gerecht werden zu können, lässt sich Bachtins Verständnis der „Karnevalisierung“, die „sich organisch mit allen anderen Besonderheiten des polyphonen Romans“ verbindet,[800] gewinnbringend in Beziehung setzen zu einem späteren Stadium Dodererschen Literaturschaffens, das ja stets ein Experimentierfeld zur Annäherung von Literatur und Musik geblieben ist, von den Anfängen in den zwanziger Jahren („Divertimenti“) bis zur letzten Schaffensperiode („Roman No 7“).[801]

3.5.1 Text als Partitur Teil I – Claude Lévi-Strauss' Mythenanalyse als Inspirationsmodell

> „die wechselseitigen Mittel des Mysteriums – vergessen wir die alte Unterscheidung, zwischen MUSIK und LITERAE“[802]
> Stéphane Mallarmé

Wie gesagt, stammt eine wichtige Anregung zur Analyse der ‚musikalischen‘ Phänomene in den Dodererschen „Divertimenti“ von Claude Lévi-Strauss.[803] Im 11. Kapitel seiner „Strukturalen Anthropologie“,[804] „Struktur der Mythen“ betitelt, schlägt der „Hauptvertreter des ‚Strukturalismus‘“ vor,[805] einen Mythos (bzw. die Gesamtheit der miteinander verwandten Mythen) wie eine Orchesterpartitur zu lesen:

800 Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München 1971, S. 180.
801 „Blickt man vom Gipfel des Spätwerks ‚Roman Nr. 7‘ auf den Weg dahin zurück, so ist die Kontinuität der musikalischen Formsuche erstaunlich.“ Buchholz, Musik im Werk, S. 213.
802 Stéphane Mallarmé: Die Musik und Literae. Vorteilhafte Ortsveränderung. In: Kritische Schriften. Hg. v. Gerhard Goebel u. Bettina Rommel. Gerlingen 1998, S. 74–127; hier: S. 107.
803 Für den Hinweis auf die Möglichkeiten, die sich daraus ergeben könnten, die Lévi-Strauss'schen Theoriebildungen zur Erforschung der musikalisch ästhetisierten Prosa Doderers zu nutzen, möchte ich mich vor allem bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Wolfgang Emmerich bedanken. Dass Georg Schmid, in vielerlei Hinsicht ein Innovator der Doderer-Forschung, schon früher Andeutungen in dieser Richtung gemacht hat (vgl. Kap. 2), habe ich erst im Fortgang meiner Arbeit bemerkt.
804 Claude Lévi-Strauss: Strukturale Anthropologie. Frankfurt a.M. 1967, S. 226–254.
805 Emerich Coreth/Peter Ehlen/Gerd Haeffner/Friedo Ricken: Philosophie des 20. Jahrhunderts. Stuttgart u.a. 1986, S. 67.

> eine Orchesterpartitur hat nur Sinn, wenn sie diachronisch gemäß der einen Achse (Seite nach Seite von links nach rechts), zugleich aber auch synchronisch und gemäß der anderen Achse, von oben nach unten, gelesen wird.[806]

Welche theoretischen Annahmen liegen dieser Herangehensweise zugrunde? Welches Ziel verfolgt der französische Philosoph damit,[807] wenn er dem Problem „der tiefgreifenden, auf den ersten Blick überraschenden Affinität zwischen Musik und Mythen“[808] nicht aus dem Wege geht? Und wie könnte man diesen Ansatz für die Literaturwissenschaft produktiv machen?

Für Lévi-Strauss stellt sich die Kultur als ein Ensemble von symbolischen Systemen dar. Seiner Ansicht nach sind alle Äußerungen des Lebens in der Gesellschaft, etwa Sprache, Kunst, Religion oder Mode, „Ausdruck bestimmter vergänglicher Modalitäten der universalen Gesetze, aus denen die unbewußte Tätigkeit des Geistes besteht“.[809] Letztlich ist er darauf aus,

> ein Verzeichnis der geistigen Schranken anzulegen, scheinbar willkürliche Fakten auf eine Ordnung zurückzuführen, ein Niveau zu erreichen, auf dem sich eine Notwendigkeit enthüllt, die den Illusionen der Freiheit innewohnt.[810]

Gemäß seiner kommunikationstheoretischen Überzeugung, die ihn in der Sprache ein logisches Modell suchen lässt, „das uns – weil es vollständiger und bekannter ist – die Strukturen anderer Kommunikationsformen begreiflich machen soll“,[811] sieht Lévi-Strauss in Musik und Mythos zwei Zeichensysteme, deren Gemeinsamkeit auf einer Korrelation mit dem Sprachsystem beruht.

Mit Bezug auf Saussure, der gelehrt habe, dass die Gegebenheiten der Sprache „nur doppelt verkörpert existieren, nämlich im Laut und im Sinn, und gerade an ihrem Schnittpunkt entstehen“,[812] erläutert Lévi-Strauss seine Hypothese, wonach es sich bei Musik und Mythologie um „Unterprodukte[] einer Verschiebung der Struktur“ handelt, „die sich von der Sprache her voll-

806 Lévi-Strauss, Strukturale Anthropologie, S. 233.

807 „Insofern er […] den Anspruch erhebt, die Humanwissenschaften als Ganze neu zu begründen und die Voraussetzungen der Bewußtseinsphilosophie zu zerstören, muß Lévi-Strauss auch als Philosoph betrachtet werden.“ Coreth/Ehlen/Haeffner/Ricken, Philosophie des 20. Jahrhunderts, S. 68.

808 Claude Lévi-Strauss: Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte. Frankfurt a.M. 1972, S. 30.

809 Lévi-Strauss, Strukturale Anthropologie, S. 79.

810 Lévi-Strauss, Mythologica I, S. 23.

811 Lévi-Strauss, Strukturale Anthropologie, S. 98.

812 Claude Lévi-Strauss: Mythologica IV: Der nackte Mensch 2. Frankfurt a.M. 1976, S. 758.

zogen hat“.[813] Während sich in der Musik der Laut durchgesetzt habe (zu Lasten des Sinns), werde der Mythos ausschließlich vom Sinn beherrscht (zum Verderb des Lauts). Keine Musik sei denkbar ohne eine Sprache, „die vor ihr bestanden hat und von der sie weiterhin abhängig ist, gleichsam als privative Zugehörigkeit“.[814] Vielleicht nur aufgrund ihres „negativen Verhältnisses zur Sprache“[815] könne die leichte Verständlichkeit der Musik für die sprechenden Subjekte, die sich nämlich getrieben fühlten, den fehlenden Sinn zu ergänzen, erklärlich werden. Der Mythos hingegen, bei dem sich die Übertragung in Richtung des Sinns vollzogen habe, besitze eine „rein semantische Realität“.[816] Seine Bedeutung existiere losgelöst von seinem sprachlichen Träger,[817] „mit dem die Geschichte, die er erzählt, weniger eng verbunden ist, als es gewöhnliche Botschaften wären“.[818] Die fehlende Beziehung zum Laut erkläre die Neigung des Mythos zur „Redundanz der verbalen Formeln, der Wiederholungen und Wiederaufnahmen“:[819]

> Alliterationen und Paronomasien schaffen einen Überschwang an rekurrenten Assonanzen und Klängen, die das Ohr berauschen, so wie der vom Hörer dem musikalischen Werk verliehene Sinn seine Intelligenz berauscht.[820]

Auch im Vergleich mit der Poesie offenbart der Mythos seine Vorzüge. Denn anders als die Dichtkunst, die nur unter Schwierigkeiten in andere Sprachen übersetzt werden könne (was sie wiederum in die Nähe zur Musik rückt), bleibe „der Wert des Mythos als Mythos trotz der schlimmsten Übersetzung bestehen“.[821] Daher nennt der Strukturalist den Mythos eine Sprache, „die auf einem sehr hohen Niveau arbeitet, wo der Sinn, wenn man so sagen darf, sich

---

813 Ebd., S. 759.
814 Ebd.
815 Ebd.
816 Ebd.
817 Nach Hans Blumenberg sind Mythen „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit“; ihre Beständigkeit ergebe den Reiz, „sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen. […] Es ist das Verhältnis, das in der Musik unter dem Titel ‚Thema mit Variationen‘ in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist. Mythen sind daher nicht so etwas wie ‚heilige Texte‘, an denen jedes Jota unberührbar ist.“ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 1979, S. 40.
818 Lévi-Strauss, Mythologica IV, S. 759.
819 Ebd., S. 760.
820 Ebd.
821 Lévi-Strauss, Strukturale Anthropologie, S. 230.

vom Sprachuntergrund ablöst, auf dem er anfänglich lag".[822] Ein kleines Schaubild, das den Mythos und seine beiden legitimen „Erben"[823] einschließt,[824] wird diese Beziehungsverhältnisse verdeutlichen:

MYTHOS
+ Sinn
– Laut

MUSIK	LITERATUR[825]
– Sinn	+ Sinn
+ Laut	+ Laut

Was nun den Vergleich des Mythos mit einer Orchesterpartitur rechtfertigt, zu dem sich Lévi-Strauss durch eine Beobachtung herausgefordert sah, die er als „grundlegende Antinomie"[826] bezeichnete, nämlich jene besondere Eigenschaft des Mythos, „in der Reihenfolge der Ereignisse keiner Regel der Logik oder der Kontinuität unterworfen"[827] zu sein, so dass er sich in einer Situation wiedererkannte, vergleichbar derjenigen der ersten Sprachwissenschaftler (vor Saussure), die noch nicht bemerkt hatten, „daß die Bedeutungsfunktion der Sprache nicht direkt an die Laute selbst gebunden ist, sondern an die Art und Weise,

822 Ebd., S. 231.

823 „Alles in allem sieht es so aus, als ob die Musik und die Literatur sich das Erbe des Mythos geteilt hätten." Lévi-Strauss, Mythologica IV, S. 766. Wie Ferdinand Zehentreiter formuliert hat, ist damit nicht weniger gemeint, als dass sie den Mythos abgelöst haben „in seiner Schlüsselrolle als Deutungsmacht für die Lösung von Sinnkrisen". Vgl. Ferdinand Zehentreiter: „Das höchste Geheimnis der Wissenschaften vom Menschen". Claude Lévi-Strauss' methodologische Huldigung an die Musik. In: Michael Kauppert/Dorett Funcke (Hg.): Wirkungen des wilden Denkens. Zur strukturalen Anthropologie von Claude Lévi-Strauss. Frankfurt a.M. 2008, S. 364–380; hier: S. 372.

824 Auf die Beiordnung der mathematischen Entitäten, die ebenfalls „eine Korrelations- und Gegensatzbeziehung zu den Gegebenheiten der Sprache" unterhalten (Befreiung sowohl vom Laut wie vom Sinn), wurde hier verzichtet. Vgl. Lévi-Strauss, Mythologica IV, S. 758 f.

825 Hier wäre eine Identität von Sprache und Literatur vorauszusetzen, „insofern diese eine Art privilegiertes Medium der Erzählung bildet", wie Roland Barthes geschrieben hat: „es ist nahezu unmöglich geworden, die Literatur als eine Kunst aufzufassen, die von jeglicher Beziehung zur Sprache absehen könne, sobald sie diese als Instrument für den Ausdruck von Ideen, Leidenschaften oder Schönheit verwendet hat: Die Sprache ist der ständige Begleiter des Diskurses, indem er ihm den Spiegel seiner eigenen Struktur vorhält". Roland Barthes: Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M. 1988, S. 102–143; hier: S. 106.

826 Lévi-Strauss, Strukturale Anthropologie, S. 228.

827 Ebd.

wie die Laute miteinander kombiniert werden“,[828] eine Entdeckung, genannt strukturalistische Linguistik bzw. Phonologie, die ihm vor allem durch Roman Jakobson vermittelt wurde,[829] – was es nun also nahelegt, die Methode der Mythenanalyse analog dem Verstehensprozess von Musik zu konzipieren, ist der folgende Zusammenhang, der wiederum auf einer strukturellen Identität (diesmal bezogen auf die zeitliche Dimension) der beiden „Schwestern“ (Mythos und Musik) mit ihrem Erzeuger (Sprache) beruht:[830] Wie die Sprache (Codes erster Ordnung), die sowohl der umkehrbaren Zeit (langue = zeitlose, strukturelle Ebene des Systems) als auch der nicht umkehrbaren Zeit angehört (parole = einmalige, zeitlich nicht reversible Lautäußerungen), weise nicht nur der Mythos (Codes zweiter Ordnung) diese Doppelnatur auf, nämlich einerseits ahistorisch (Sprache), andererseits historisch (Gesprochenes) strukturiert zu sein, sondern auch die Musik (ebenfalls Codes zweiter Ordnung), deren Rezeption danach verlangt, die zwei Dimensionen, die diachronische (nicht umkehrbare Zeit) und die synchronische (umkehrbare Zeit) zu vereinigen:[831]

> Ebenso wie sich der Rezipient von Musik ständig des Gesamtgebildes bewußt bleiben muß, so erschließt sich dem Mythenforscher die Bedeutung des Mythos nicht allein durch die lineare Abfolge der Ereignisse, sondern erst durch ihre Aufschichtung zu äquivalenten Ereignis*bündeln*. Erst indem er Wiederkehrendes synchronisiert und zwischen solchen rekurrenten Einheiten Äquivalenz- und Oppositionsrelationen herstellt, enthüllt sich ihm […] die dem Mythos zugrundeliegende Tiefenstruktur. Äquivalente, zu einem Bündel vereinigte Handlungen ergeben dabei ein *Mythem*, die konstitutive Einheit des Mythos, von Lévi-Strauss definiert als ein Ereignis- oder Beziehungsbündel. Lévi-Strauss konstruiert das Mythem, das der Form nach ein Satz ist, in Analogie zum Phonem, das von R. Jakobson als ein Bündel differentieller Elemente bezeichnet worden war. Aus der Kombination der Mytheme ergibt sich ein System von Oppositionen, die in Homologierelation zueinander stehen. Es entsteht ein Modell, in dem die ein Mythem konstituierenden Handlungen jeweils eine senkrechte Spalte bilden. Die Gesamtheit der Spalten, die in ihrer graphischen Anordnung einer Orchesterpartitur gleicht, bildet die Struktur des Mythos ab. Wie diese erst sinnvoll

828 Ebd.

829 Zur großen Bedeutung, die die Vermittlung der strukturalen Linguistik durch Roman Jakobson für Claude Lévi-Strauss hatte, vgl. vor allem das Kapitel „Die Lehren der Linguistik“ in Claude Lévi-Strauss: Der Blick aus der Ferne. Frankfurt a.M. 1993, S. 213–224.

830 In einer Diskussion hat Lévi-Strauss Musik und Mythos als „sozusagen zwei von der Sprache gezeugte Schwestern“ bezeichnet. Vgl. Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken. Zur wissenschaftlichen Methode des Strukturalismus. Eine Diskussion mit Paul Ricœur u.a. In: Ders., Mythos und Bedeutung, S. 71–112; hier: S. 67.

831 Vgl. hierzu auch Thomas Reinhardt: Claude Lévi-Strauss zur Einführung. Hamburg 2008, S. 131.

> wird, wenn man sie nicht nur diachron liest, d.h. wie die Schrift Zeile auf Zeile von links nach rechts, sondern zugleich synchron, d.h. gleichsam in Spalten von oben nach unten, so ergibt sich nach der Konzeption von Lévi-Strauss auch für den Mythos die Bedeutung erst auf Grund einer zweidimensionalen Lektüre. Der Mythos wird diachron gelesen, aber erst synchron verstanden.[832]

Cornelia Klettke, von der diese schöne Zusammenfassung stammt, hat auf die eminent wichtige Bedeutung des strukturalistischen Konzepts von Lévi-Strauss im Hinblick auf die zentrale Frage nach der Strukturverwandtschaft von Musik und Literatur hingewiesen. Sie ist davon überzeugt, dass erst „über das Zwischenglied der Mythen, die bereits sekundäre sprachliche Zeichensysteme darstellen, die Übertragung musikalischer Strukturen auf literarische Texte"[833] möglich wird.

Vor allem bei einem Autor, für den die „mittlere Position", den der Mythos „[z]wischen zwei diametral entgegengesetzten Typen von Zeichensystemen – einerseits der musikalischen Sprache, andererseits der artikulierten Sprache" einnehme,[834] nicht fremd geblieben ist, bietet sich der Bezug auf die Lévi-Strauss'sche Mythenanalyse an. Denn nicht nur ist für den Verfasser der „Divertimenti" die Verschwisterung von Literatur und Musik, von „große[m] Roman" und „große[r[symphonische[r] Form" (vgl. WdD 182), selbstverständlich gewesen.[835] Überdies hat er auch explizit die quasimythische Herkunft seiner Dichtungskunst hervorgehoben. In der Schrift „Die Sprache des Dichters" (1931), in der er die theoretischen Prämissen seines damaligen künstlerischen Schaffens (vor allem des Divertimento-Systems) zusammengefasst hat, setzte Doderer nämlich von demjenigen, der zur Sprache gelangen wolle, nichts Geringeres voraus, als dass er dorthin zurückkehren müsse, „wo sie einst entstand" (vgl. WdD 195).[836]

---

832 Cornelia Klettke: Die Affinität zwischen Mythos und Musik in der Konzeption von Claude Lévi-Strauss und ihre Übertragung in den postmodernen Mythenroman Michel Tourniers. In: Gier/Gruber (Hg.), Musik und Literatur, S. 61–81; hier: S. 64.

833 Ebd., S. 81.

834 Lévi-Strauss, Mythologica I, S. 45.

835 Wenn Doderer (mit Blick auf Beethoven) beklagt, dass die Technik des Romans „jetzt erst im Begriffe ist, ihre epische Schwester in der Musik, nämlich die große Symphonie, einigermaßen einzuholen" (vgl. WdD 163), dann trifft sich dies mit Lévi-Strauss, der ebenfalls (allerdings mit Blick auf Wagner) gewissermaßen einen Wettbewerbsvorteil der Musik anerkennt, erzielt vornehmlich durch die Übernahme der Strukturen des mythischen Denkens „in dem Augenblick, da die literarische Erzählung, die von einer mythischen zu einer romanesken geworden ist, sie ausräumt". Vgl. Lévi-Strauss, Mythologica IV, S. 765.

836 Vgl. zu Doderers Idee eines magischen Wesens der Sprache auch Schmidt-Dengler, Die Thematisierung der Sprache, S. 120.

Welche Arbeitsaufträge resultieren hieraus nun für den Literaturwissenschaftler? Wie erfahren, dient der Partiturvergleich in erster Linie dazu, den Grundeigenschaften des mythischen Denkens, d.h. der „Zerstreuung der Sequenzen“ und „Rekurrenz der Themen“,[837] analytisch gerecht zu werden. Nur weil besagte Wiederholungs- bzw. Variationsphänomene in den „Divertimenti“ besonders augen- bzw. ohrenfällig sind, kommt die Lévi-Strauss’sche Mythenanalyse überhaupt als Inspirationsmodell für die vorliegende Arbeit in Frage. Wie jener „Orpheus mit seinen Mythen“,[838] der die wiederkehrenden Gebilde des Mythos „als Elemente eines Ganzen“ begreift, um das Prinzip dessen zu entdecken, „was wir *Harmonie* nennen“,[839] sieht sich auch der Analyst der „Divertimenti“ durch „eine allzugroße Prägnanz, sowohl im Gesamtaufbau wie in der Sprache“ dazu aufgefordert, „Gelesenes eben als gelesen und also auch als gewußt“ (WdD 194) vorauszusetzen.[840]

Zur Erforschung der musikanalogen Makrostrukturen, die wesentlich durch die von Doderer so bezeichnete „phrasierte“ Motivtechnik bzw. „General-Motiv-Technik“ gebildet werden (vgl. Kap. 3.4.1), einer Technik, die Doderer übrigens auch in späteren Schaffensjahren, wenn auch weniger inflationär, verwendet hat (vor allem in der „Strudlhofstiege“ und in den „Wasserfällen von Slunj“),[841]

837 Lévi-Strauss, Mythologica I, S. 17.

838 Vgl. George Steiner: Ein Orpheus mit seinen Mythen: Claude Lévi-Strauss. In: Ders.: Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. Frankfurt a.M. 1973, S. 138–154.

839 Lévi-Strauss, Strukturale Anthropologie, S. 233.

840 Natürlich ist zum Verständnis eines literarischen Werkes immer schon die synchronische Einsicht in seine Ganzheit Voraussetzung. „Denn der Sinn bildet sich erst im Ablauf der Lektüre und ist von deren gesamter Erstreckung nicht abzulösen.“ Vgl. Iser, Der Akt des Lesens, S. 240 f. Sobald allerdings das musikalische Prinzip von Thema und Variation in einer Prosa dominant wird, erreicht der Text struktural eine andere Qualität, so dass der Interpretierende herausgefordert ist, tiefer gehende methodische Maßnahmen zu begründen.

841 In der „Strudlhofstiege“ wäre vor allem die Geschichte der Mary K. hervorzuheben. Wie Dietrich Weber nachgewiesen hat, bildet sie „die Klammer des Ganzen“: „ihr gehören Anfang und Ende des Romans, zusammengenommen etwa ein Zehntel des Gesamtumfangs“. Weber bestätigt, dass „die betreffenden Passagen im Ersten und im Vierten Teil deutlich im Verhältnis von Exposition und Ausführung“ zueinander stehen. Tatsächlich kehrt die Eingangsszene, in der die Morgenrituale der Mary K. geschildert werden (vgl. DS 19–24), am Ende nahezu wortwörtlich wieder (vgl. DS 769–773): „Diese Parallelität, die schon Wiederholung ist, hat eine wichtige Funktion: sie veranschaulicht die absolute Gleichmäßigkeit von Mary K.s Existenz.“ Das kleine Unglück, das in der ‚Exposition‘ folgenlos bleibt (Malheur mit dem Teeservice), nimmt in der ‚Ausführung‘ allerdings katastrophale Ausmaße an (Straßenbahnunfall, Verlust eines Beines). Auch die Korrespondenz, die zwischen ‚Exposition‘ und ‚Ausführung‘ in der Schilderung des Unfallortes besteht (vgl. DS 48 f. + DS 831 f.), ist laut Weber interpretationsfähig: „Der Unfall ereignet sich mit Notwendigkeit. Und zwar handelt es sich dabei weder um eine bloß psycho-

ist es daher notwendig, zunächst für jedes („Phrasen“-)Motiv die Gruppe seiner Transformationen zu konstituieren. Alsdann wären die Isomorphie-Beziehungen zwischen den Motiven derselben („Phrasen“-)Motiv-Gruppe bzw. der (Gesamt-) „Sequenz“, wie ich hinfort – sowohl in Anlehnung an Roland Barthes, der hierunter eine „Gruppierung von Funktionen“ versteht,[842] als auch an den Sequenz-Begriff der Musik –[843] sagen werde, deutlich zu machen.

Um bei der Fülle der rekurrenten Größen nicht den Überblick zu verlieren,[844] ist eine stark operationalistische Verfahrensweise nötig. Die tabellarische Erfassung rekurrenter Größen in zwei ausgewählten „Divertimenti“

---

logische noch um eine bloß (im materiellen Sinne) naturgesetzliche Notwendigkeit, sondern beides ist unlösbar verknüpft zu eben dem, was Doderer ‚fatologisch‘ nennt.“ Vgl. Weber, Studien, S. 82–85. Ergänzend hierzu wäre auf Adolf Haslinger hinzuweisen, der in einer frühen Studie das Prinzip von „Wiederkehr und Variation“ in der Bildsprache der „Strudlhofstiege“ analysiert hat. Haslinger erkennt in den „Formen von bewußter sprachlicher Wiederkehr und Variation mit ihrem sich dabei ändernden thematischen Aussagewert […] eines der Merkmale von Doderers dichterischer Kunst“. Vgl. Adolf Haslinger: Wiederkehr und Variation. Bildkette und Bildgefüge in Doderers Roman „Die Strudlhofstiege“. In: Ders. (Hg.): Sprachkunst als Weltgestaltung. Salzburg, München 1966, S. 88–130; hier: S. 88. Der Technik, größere Texteinheiten zu doppeln, mithin „episodäre Duplizität“ zu erzeugen, wie Helga Blaschek-Hahn sagt, ist Doderer bis zuletzt treu geblieben. So wiederholt sich in den „Wasserfällen“ die Beschreibung einer Eisenbahnfahrt über den Semmering auf nahezu gleichlautende Weise: Während Robert Clayton, Ingenieur von Beruf, zu Beginn des Buches fasziniert ist von dem Erlebnis der Eisenbahnfahrt, bleibt seine ihm frisch angetraute Frau Harriet auf eine triste Weise unempfänglich für alle technischen Errungenschaften und landschaftlichen Reize (vgl. DW 10f.). In der parallelen Episode hierzu, die Jahrzehnte später spielt, macht Robert Clayton Bekanntschaft mit einer Frau, die seine Begeisterung für das Erlebnis Semmeringbahn teilt. Formulierungen, die zuvor der auktoriale Erzähler zur Beschreibung der Fahreindrücke gebrauchte, kehren jetzt wortgetreu in dem begeisterten Gesprächs-Duett dieses angehenden Liebespaars wieder (vgl. DW 244f.). Die „strukturale[n] Gegensätze trotz ‚materialer‘ Ähnlichkeit“, so Blaschek-Hahn, eröffneten weite Interpretationsspielräume. Vgl. hierzu Helga Blaschek-Hahn: Übergänge und Abgründe. Phänomenologische Betrachtungen zu H. v. Doderers Roman „Die Wasserfälle von Slunj“. Ein Beitrag zum intermundanen Gespräch. Würzburg 1988, S. 110ff. Oder mit den Worten Adolf Haslingers, der sich dem betreffenden Phänomen ebenfalls gewidmet hat: „Durch die Übereinstimmung von Zitaten macht Doderer die Komposition zur Interpretation.“ Vgl. Adolf Haslinger: Doderers Weg in den Grenzwald. Einige Andeutungen zum Konzept des „roman muet“. In: Symposium, S. 83–95; bes.: S. 86–88; hier: S. 88.

842 Vgl. Barthes, Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen, S. 118.

843 In der Musik bezeichnet die Sequenz eine „Folge von Wiederholungen eines melodischen oder rhythmischen Motivs oder einer ganzen Harmonieverbindung in Sekund- oder Terzschritten auf- oder abwärts, vielfach zugleich mit dynamischer Veränderung“. Thiel, Sachwörterbuch der Musik, S. 488.

844 „[W]as ein ‚Text‘ wiederholt, ob es sich um Größen seiner ‚Oberfläche‘ oder um abstrahierbare Größen seiner ‚Tiefenstruktur‘ handelt, wird vom ‚Text‘ als wichtig gesetzt.“ Michael Titzmann: Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München [3]1993, S. 348f.

trägt dieser Erkenntnis Rechnung (vgl. Anh. H + Anh. I). Die Erfassung aller in „Divertimento No IV“ und in „Divertimento No VI“ vorhandenen, von mir – mit terminologischer Hilfe von Hans Rudolf Picard – so bezeichneten „variative[n] Beziehungen“[845] ist mehr als eine germanistische Pflichtübung: Die kritische Auswertung jener „auf der ontologischen Grundlage des Prinzips von Wiederholung und Gegensatz, auf der Spannung zwischen dem Gleichen und dem Anderen“[846] basierenden Strukturen ist grundlegend für die Interpretation des jeweiligen musikalisch-literarischen „Unterhaltungsstücks“ (vgl. Kap. 5.4 + Kap. 5.6). Da es sich beim vierten und sechsten Divertimento außerdem um das größte und das kleinste Exemplar der „Divertimenti“-Folge handelt, ist ein zusätzliches Argument gegeben, sie in den Mittelpunkt der Analyse zu rücken: Hinweise auf die Ausdehnungs- und Verkleinerungsgrenzen der Divertimento-Form können erwartet werden.

Einige Hinweise zur Lektüre der Tabellen: Um einen besseren Überblick zu gewährleisten, unterscheiden die tabellarischen Erfassungen rekurrenter Größen in zwei ausgewählten „Divertimenti“ zwischen Groß- und Kleinst-Motiven. Die Unterscheidung zwischen Groß- und Kleinst-Motiven ist auch deshalb notwendig, weil bezüglich der Musikalisierung, die durch sie erzielt wird, ein qualitativer Unterschied besteht. Unter Groß-Motiven verstehe ich rekurrente Größen, die mindestens ein Syntagma mit mehr als einem Satzglied bilden. Unter Kleinst-Motiven verstehe ich rekurrente Größen, die kleiner sind, als die eben gegebene Definition, und die entweder durch (a) ihre unkonventionelle Kombination von Worten, durch (b) die Innovativkraft einzelner Wörter oder durch (c) ihre außergewöhnliche Häufigkeit auffallen. Dass die Unterscheidung zwischen Groß- und Kleinst-Motiven bisweilen Ermessenssache ist, lässt sich nicht vermeiden. Dies muss deshalb so sein, weil sich die Grenzen einzelner Motive nicht immer einwandfrei feststellen lassen.

Die Reihenfolge der Einträge ist chronologisch: Jeweils das erste Vorkommen eines Motivs, das in variativer Beziehung zu einem anderen oder zu mehreren anderen steht, ist bestimmend. Doppelt-Einträge sind dann möglich, wenn die Wiederholung oder die Variation von Motiven oder Teilen von Motiven innerhalb verschiedener Sequenzen stattfinden. Rhetorische Figuren, die ebenfalls einen bedeutenden Beitrag zur Musikalisierung der „Divertimenti“ leisten, wurden nicht mit in die Tabellen aufgenommen. Ihre Analyse erfolgt in den entsprechenden Interpretationskapiteln. Auch ‚traditionelle‘ Leitmotive finden keine

845 Hans Rudolf Picard: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Gier/Gruber (Hg.), Musik und Literatur, S. 35–60, S. 39.

846 Ebd., S. 35.

Berücksichtigung in den Tabellen. Falls sie vorhanden sind, erfolgt ihre Registratur und Diskussion in den Interpretationskapiteln (vgl. Kap. 5.1–Kap. 5.6).

Die Seiten- und Zeilenangaben des jeweiligen Zitats stehen in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat. Leere Zeilen, diese literalen Äquivalente zu den Schweigezeichen der Musik,[847] werden mitgezählt; jede Seite in dem Band der „Erzählungen" (kurz: E) hat somit vierzig Zeilen. Die Startseite eines jeden „Divertimentos" bildet hierbei keine Ausnahme; zur besseren Orientierung bietet es sich daher an, auf der ersten Seite eines „Divertimentos" die Zeilenzählung rückwärts, also von unten nach oben, vorzunehmen. Außerdem ist der Hinweis darauf nötig, dass die Zählung der Gesamtzeilen eines ‚Satzes' mit dessen Ziffer beginnt, was auch heißt: Titelzeile und möglicherweise Widmung, die ja alle vier ‚Sätze' zu einer Einheit zusammenfassen, werden nicht berücksichtigt.

Die Tabelle zu „Divertimento No VI" (Anh. I) erfasst auch das Fragment „‚Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande'. Nach Ludwig van Beethovens sechster Symphonie". Die betreffenden Einträge sind entsprechend gekennzeichnet.

3.5.2 Text als Partitur Teil II – Jürgen Links Lyrikanalyse als Vorbild für die Feinuntersuchung

„was ich machte, meine Kunstarbeiten, urteilt darüber, wie ihr wollt und müßt, aber *gute Partituren waren sie immer*, eine wie die andere"[848]
Thomas Mann

„Der Erzähler muß ein primäres Gespür für die Maße des sich bewegenden Zeitkörpers haben, für die statische (senkrechte, harmonische) und die waagrechte (melische, dynamische) Dimension der Partitur, also für Schnelligkeit und Umfang in der Bewegung jenes Zeitkörpers."[849]
Heimito von Doderer

„Der Raum des (lesbaren) Textes ist in jedem Punkt mit einer (klassischen) Musikpartitur vergleichbar."[850]
Roland Barthes

847 Eine Ansicht, der sich Jean-Paul Sartre anschließen kann: „selbst das Schweigen definiert sich gegenüber den Wörtern, so wie die Pause in der Musik ihren Sinn von den Notengruppen erhält, die sie umgeben". Jean-Paul Sartre: Was ist Literatur? Reinbek b.H. 1982, S. 28.
848 Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen. In: Gesammelte Werke; Bd. XII. Frankfurt a.M. 1990, S. 9–589; hier: S. 319.
849 CII 241, 4. 6. 1960.
850 Roland Barthes: S/Z. Frankfurt a.M. 1987, S. 33.

Wie eingangs mitgeteilt, setzt auch Jürgen Links Lyrikanalyse die Partiturähnlichkeit von Sprache/Literatur voraus.[851] In seinem Aufsatz „Elemente der Lyrik“[852] stellt sich Link die Frage, wie die herkömmlichen Vorstellungen von Lyrik (wie ‚Ausdruck von Gefühlen‘, ‚Ausdruck von Stimmungen‘ etc.) zustande kommen, d.h. wie sie im und durch den Text erzeugt werden. Auf der Basis eines struktural-funktional und semiotisch orientierten Ansatzes macht er diese herkömmlichen, sozusagen ‚volkstümlichen‘[853] Vorstellungen als ‚Effekte‘ von sprachlichen Strukturen analytisch einsichtig.

Ausgehend von der Etymologie von ‚Lyrik‘,[854] konstatiert der Literaturwissenschaftler bei Liedern aller Art „Sangbarkeit als notwendige[] Struktureigenschaft“.[855] Diese verlange von der Sprache die Erfüllung einer Reihe von Bedingungen: Metrum, Rhythmus, stark wiederholende (rekurrente Strukturen), Übersichtlichkeit, Prägnanz in der Formulierung, (relative) Kürze. Daraus folgt: „In musikalisch zu realisierenden Texten ist die Sprache also von vornherein nicht allein; sie bildet nur eine Strukturkomponente unter mehreren.“[856]

Gesamtstrukturell betrachtet, stellt sich für Link das gesungene Lied demnach als mehrstimmig dar, aus mehreren synchronisierten ‚Ebenen‘ bestehend, die sich (darin dem mehrstimmigen musikalischen Satz ähnlich) als vertikal gebündelte Horizontalen darstellen lassen (also im Grunde wie eine Partitur), wobei die einzelnen Horizontalen mit ‚Takt‘, ‚Melodie‘, ‚Metrum‘ und ‚Semantik‘ bezeichnet werden könnten. Diese geordnete Mehrebenenstruktur der Lyrik nennt Link „überstrukturiert“.[857]

---

851 Mit folgendem Hinweis sollte es möglich sein, sich ein für alle Mal von der Schrägstrich-Manie „Sprache/Literatur“ zu befreien: „Alle Versuche, die Künste der Sprache gegenüberzustellen, drohen zu scheitern, wenn die vergleichende Untersuchung sie zur Alltagssprache in Beziehung setzt und nicht unmittelbar zu einem Sprachkunstwerk, das ein transformiertes System der Alltagssprache ist.“ Roman Jakobson: Ein Blick auf die Entwicklung der Semiotik [1975]. In: Ders., Semiotik, S. 108–135; hier: S. 128.

852 Jürgen Link: Elemente der Lyrik. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek b.H. [5]1997, S. 86–100.

853 Volks- und Expertenmeinung sind bisweilen durchaus deckungsgleich; man höre Mallarmé: „Die Dichtung ist nichts als der musikalische, überhelle, erregende Ausdruck eines Seelenzustandes“. Zit. nach Wais, Mallarmé, S. 510.

854 Die Lyra ist ein altgriechisches Saiteninstrument, „zu dessen Begleitung jene Lieder gesungen wurden, die der entsprechenden Grundgattung in okzidentalen Kulturen den Namen gaben“. Link, Elemente der Lyrik, S. 86. In der aristotelischen Poetik gilt die Lyrik „als vordringlich ‚musikalische‘ Kunst“. Vgl. Weisstein, Die wechselseitige Erhellung der Künste, S. 57f.

855 Link, Elemente der Lyrik, S. 86.

856 Ebd., S. 87.

857 Mit seinem Kriterium der „Überstrukturiertheit“ habe Link „eines der sinnfälligsten Charakte-

Den Begriff der „Überstrukturiertheit“ möchte ich zur Beschreibung des spezifisch ‚Musikalischen“ in den „Divertimenti“ adoptieren, was sich anbietet bei einem Autor,

> dem es – und das beweisen auch die vielen kleinen Korrekturen im Manuskript – auf die Wortstellung, auf die Kadenzen im Satz, auf die Klauseln, kurzum auf eine Vielfalt von Qualitäten, die mit dem Klang und dem Rhythmus zusammenhängen, ankam.[858]

Da es kaum einen Unterschied macht, ob das ‚musikalische‘ Prinzip sozusagen im kleinen oder im großen Stil angewandt wird,[859] erlaube ich mir, den Terminus „überstrukturiert“ nicht nur zur Beschreibung von mikrostrukturellen Feinheiten zu verwenden, sondern auch für die Analyse rekurrenter Strukturen auf der Makrobene zu gebrauchen.[860] Indem ich Links Theorie zur näheren Charakterisierung von ausdrücklich „musikalisch“ bzw. „rhapsodisch“ zu realisierenden Prosatexten verwende (vgl. Kap. 3.4.3), über deren Gattungszugehörigkeit in der Sekundärliteratur große Uneinigkeit herrscht (vgl. Kap. 7), tue ich ihr keine Gewalt an. Die erweiterte Brauchbarkeit seiner Elementenanalyse deutet der Literaturwissenschaftler selbst an. So bemerkt er, dass es ein „Irrtum“[861] wäre, die Bedingungen von Sangbarkeit und/oder Tanzbarkeit (also metrische, rhythmische und allgemein rekurrente Strukturen) auf lyrische Texte zu beschränken.[862]

---

ristika von Gedichttexten“ formuliert. Vor allem auch deshalb, weil „es sich in Opposition zu einer grundsätzlichen Eigenschaft von genuin nicht-lyrischen Texten“ bringen lasse. Anders als diese seien lyrische Dichtungen nicht durch einen „Exzeß an Informationen“ gekennzeichnet. Vgl. Schenk-Haupt, Probleme der literarischen Gattungstheorie, S. 155.

858 Wendelin Schmidt-Dengler: Antrieb und Verzögerung. Zur Funktion der Parenthese in Doderers Epik: Anmerkungen zur „Strudlhofstiege“ und zu den „Dämonen“. In: Einsätze, S. 136–147; hier: S. 137 f.

859 Wie die Literaturtheorie anerkennt, gelte der Nachweis von Claude Lévi-Strauss, dass mythische Geschichten Abbildungen semantischer Paradigmata auf Syntagmata sind, in vollem Umfang auch für die literarische Narration. Vgl. Jürgen Link/Rolf Parr: Semiotische Diskursanalyse. In: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. 2., neubearbeitete Auflage. Opladen 1997, S. 108–133; hier: S. 122 f.

860 Bezeichnend übrigens, dass Doderer in späten Jahren das Wörtchen „überkomponiert“ auf sein ‚missglücktes‘ Divertimento, den Roman „Das Geheimnis des Reichs“, anwandte, um den Grund für dessen formales Scheitern zu beschreiben (vgl. Kap. 6.3).

861 Link, Elemente der Lyrik, S. 87.

862 Für Doderer war die strukturelle Polyphonie der erzählenden Literatur in dem Sinne, wie Link dies versteht, selbstverständlich: „Das Novellistische ist im Roman als agens unentbehrlich, aber es stellt eine Stimme unter anderen dar, wie das Lyrische, und ist für den Romancier kein Soloinstrument.“ CII 430, 19. 7. 1964.

Wie Lévi-Strauss, der zugab, dass für ihn der persönliche Kontakt mit Roman Jakobson einer kleinen Offenbarung gleichkam,[863] beruft sich auch Link auf den russischen Linguisten, vor allem auf das in dem klassischen Aufsatz „Linguistik und Poetik“ (1960) formulierte grundlegende Gesetz aller poetischen Texte. Dieses Gesetz lautet: „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.“[864]

Jakobson bestimmt die „Text“-Herstellung durch zwei grundlegende Operationen: Selektion (Auswahl) und Kombination (Anordnung, Verknüpfung, Verkettung). Während sich die Selektion auf der Grundlage der Äquivalenz vollzieht (Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, Synonymie und Antinomie), basiert der Aufbau der Sequenz auf Kontiguität (grammatikalische Stimmigkeit). Ist bei der Textproduktion das poetische Gesetz wirksam, schwingt sich die Äquivalenz zum konstitutiven Verfahren der Sequenz auf. Anders ausgedrückt: Die Auswahl der Wörter (Selektion), die zu einer Sequenz angeordnet werden (Kombination), geschieht nun vor allem im Hinblick auf die artifizielle Wirkung (Alliteration, Reim, Rhythmus, Parallelismus usw.). Und das ist die poetische Funktion der Sprache.

Da Link zeigen möchte, dass es literarische Verfahren gibt (vor allem lyrischer Provenienz),[865] in denen sich die Polyphonie (Mehrstimmigkeit) zum vorherrschenden Strukturprinzip erheben kann, oder – um es mit Doderer zu sagen –, in denen „die senkrechte Dimension der Partitur gleichsam prävaliert gegenüber dem monodisch Vorschreitenden der wagrechten Erstreckung“ (vgl. T 525, 1. 11. 1946), wendet er die linguistischen Termini des Paradigmas (senkrechte Dimension) und des Syntagmas (waagerechte Erstreckung) auf die Ja-

863 Jakobson hätte nicht nur die gleichen Probleme aufgeworfen, sondern sie auch schon gelöst! Vgl. Elmar Holenstein: [Art. zu Roman Jakobson]. In: Bernd Lutz (Hg.): Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen. Zweite, aktualisierte u. erweiterte Auflage. Ungekürzte Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 1995, S. 422–423; hier: S. 422.

864 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik [1960]. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Frankfurt a.M. 1979, S. 83–121; hier: S. 94.

865 „Während die gewöhnliche Sprache paradigmatisch verfährt, das heißt aus einer gegebenen Anzahl phonetisch oder semantisch verwandter Wörter (Äquivalenzklasse) die für die Mitteilungsabsicht geeigneten auswählt, bemüht sich die Gedichtsprache um Äquivalenzen innerhalb der syntagmatischen Wortfolge, sei es mittels des Wortakzents (Vers), des Wortlauts (Reim) oder durch semantische Entsprechungen (Parallelismus, Metonymien, Metaphern). Sicherlich läßt sich manches von dem auch auf Großformen wie Epik und Dramatik übertragen, obwohl dort im allgemeinen andere Strukturgesetze herrschen als in der Lyrik.“ Klaus Müller-Dyes: Literarische Gattungen: Lyrik, Epik, Dramatik. Freiburg i.Br. 1978, S. 50.

kobsonsche Theorie an.[866] So ist bei ihm von dem „Prinzip der Abbildung einer paradigmatischen Ordnung auf ein Syntagma“[867] die Rede (wobei die Achse der Selektion dem Paradigma entspricht und die Achse der Kombination dem Syntagma).[868]

Anhand sinnfälliger Beispiele weist Link nach, dass die Projektion paradigmatischer Serien auf ein Syntagma auf mehreren Ebenen der Struktur gleichzeitig geschehen kann (auf lautlicher, metrisch-rhythmischer und semantischer Ebene),[869] so dass eine enge gegenseitige Beziehung zwischen ihnen entsteht: „Bildlich könnten wir sagen, daß neben sinnvollen ‚horizontalen‘ (syntagmatischen Bezügen) auch sinnvolle ‚vertikale‘ Bezüge („Akkorde“) zwischen den einzelnen Ebenen geschaffen werden.“[870]

Wie gesagt, ist es Link besonders darum zu tun, auf die potenzielle Mehrebenenstruktur textierten sprachlichen Materials hinzuweisen. Bei dichterischer Ausschöpfung dieses quasimusikalischen Potenzials,[871] wobei die Installation von Wiederholungsstrukturen und Parallelführungen auf allen Ebenen denkbar ist (mittels des Mechanismus der poetischen Funktion), entsteht besagte „Überstrukturiertheit“ (auch „ästhetische Superstruktur“[872] genannt) im Text (weshalb dieser mit einem mehrstimmigen musikalischen Satz vergleichbar ist).

Indem sich ein Text strukturell der Musik annähert, geschieht auch auf seiner Bedeutungsebene ‚Musikalisches‘. Einerseits setzt das ein, was Jakobson die

---

866 So auch Eco: „die Sprache (der Kode) stellt mir ein *Paradigma*, ein Repertoire kombinierbarer Einheiten zur Verfügung, dem ich die *syntagmatisch* zu kombinierenden Einheiten entnehme.“ Eco, Zeichen, S. 79.

867 Link, Elemente der Lyrik, S. 93.

868 Wie Walitschke herausgestellt hat, stützt sich schon der Partiturvergleich Lévi-Straussens nicht allein auf das mehrstimmige Orchesterstück, in dem verschiedene Instrumente gleichzeitig gespielt werden, sondern er basiert auch auf der Anwesenheit der beiden Achsen des Syntagmas und des Paradigmas in der Partitur, „und zwar in den beiden Dimensionen der Melodie und der Harmonie“. Vgl. Michael Walitschke: Im Wald der Zeichen. Linguistik und Anthropologie – Das Werk von Claude Lévi-Strauss. Tübingen 1995, S. 77.

869 Vgl. hierzu auch Thomas Eicher/Volker Wiemann: Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. 3., vollständig überarbeitete Auflage. Paderborn u.a. 2001, S. 62–74.

870 Link, Elemente der Lyrik, S. 93.

871 Auch von Rezipientenseite aus kann das Phänomen betrachtet werden: „Die paradigmatische Lektüre eines Textes tendiert dazu, jedes (auch jedes kontingente) Element versuchsweise als Resultat der Abbildung eines sinnvollen Paradigmas zu lesen.“ Vgl. Link/Parr, Semiotische Diskursanalyse, S. 120 f.

872 Roland Posner: Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires „Les Chats“. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt a.M. 1971, S. 224–266; hier: S. 240.

„Spürbarkeit der Zeichen“[873] nennt.[874] Die Aufmerksamkeit für die denotierte Wortbedeutung verringert sich, da die – mit Doderer gesprochen – „auf der gesellschaftlichen Ebene so sehr im Vordergrunde stehende Mitteilungs-Funktion“ (WdD 198) zurücktritt (Desemantisierung der Signifikat-Ebene).[875] Andererseits gewinnt der Text an zusätzlicher Bedeutung (Resemantisierung der Signifikant-Ebene): Er wird mehrdeutig schillernd, konnotiert neuen Sinn:[876] „Die in der ‚praktischen‘ Sprache erreichte bezeichnende (denotative) Genauigkeit weicht einer umfassenden (konnotativen) Dichte und einem Reichtum an Assoziationen.“[877]

Abschließend lässt sich sagen: Auch wenn es der Sprache niemals möglich ist, gänzlich Musik zu werden, so kommt sie diesem Ziel, sofern sie „überstrukturiert“ auftritt, doch immerhin nahe.

3.5.3 Literatur als Polyphonie Teil I – Roman Ingardens Schichtenmodell

Wie gesagt (vgl. Kap. 3.5.1), werde ich die Beziehungen, die zwischen den „phrasierten Motiven“ innerhalb eines Dodererschen Divertimentos bestehen (und manchmal sogar darüber hinaus), mit Hans Rudolf Picard als „variative Beziehungen“ bezeichnen. Was aber meint der Verfasser damit, wenn er in seinem Aufsatz „Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur“ von „variativen Beziehungen“ spricht?

Ausgehend von der Bedeutung des Begriffs Variation in der Biologie, wo er „das Abweichen der Nachkommen vom Erscheinungsbild der Eltern“ bezeichnet, ohne dass „[d]ie Veränderung der Erscheinung […] die Zugehörigkeit zu einer anderen Art [begründet]“,[878] kommt Picard auf formal vergleichbare Phänomene in den Künsten, vor allem in der Musik, zu sprechen:

873 Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 93.

874 „Das besondere Merkmal für Dichtung liegt in der Tatsache, daß ein Wort als Wort wahrgenommen wird und nicht bloß als Stellvertreter für ein bezeichnetes Objekt oder für einen Gefühlsausbruch, daß Worte und ihre Anordnung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form eigenes Gewicht und eigenen Wert erlangen.“ Zit. nach Victor Erlich: Russischer Formalismus. Frankfurt a.M. 1973, S. 202.

875 Wenn sie an die „Pfahlwurzel“ gelangen wolle, fährt Doderer in seinem Essay „Wörtlichkeit als Kernfestung der Wirklichkeit“ (1960) fort, müsse die Hand „tiefer dringen und tasten“: „Dies führt unter jeden Zweck hinab“ (WdD 198).

876 Vgl. Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 111.

877 Erlich, Russischer Formalismus, S. 205.

878 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip, S. 35.

> Mit der Reproduktion in der Natur als substantielle Konstanz bei akzidentieller Varianz ist in der Musik die Produktion von konstanten Elementen, die bei ihrer Wiederholung in veränderter Erscheinung auftreten, durchaus formal vergleichbar, handelt es sich doch in beiden Bereichen um eine reproduktive Reihe im zeitlichen Nacheinander, wobei das jeweils Neue, sei es Individuum im ersten, sei es Kunstgebilde im zweiten Falle, durch das Zusammenwirken von konstanten und variablen Elementen bestimmt ist. Da die Musik sich in der Zeit entfaltet, muß sie zwangsläufig einmal gesetzte Elemente wiederholen. Da sie dies nicht unbegrenzt vermag – selbst im Tamtam nicht –, muß sie auch neue Elemente herantragen. Indem sie also einmal Gesetztes und Neues zusammenwirken läßt, beruht sie auf der ontologischen Grundlage des Prinzips von Wiederholung und Gegensatz, auf der Spannung zwischen dem Gleichen und dem Anderen.[879]

In einem nächsten Schritt spürt Picard der Frage nach, ob die „Variation als Produktionsprinzip“[880] auch in der Literatur wirksam sei. Er bejaht dies, gibt aber zu bedenken: Zwar werde auch die Sprache in zeitlicher Sukzession wahrgenommen. Im Gegensatz zur Musik bestehe sie aber nicht aussschließlich aus „poetischen Formen“[881] (vermutlich eine Anspielung auf Hanslicks berühmte Formulierung von den „tönend bewegte[n] Formen“).[882] Vielmehr sei sie an Begriffe gebunden, habe mithin eine Inhaltsseite und verweise auf außersprachliche Wirklichkeiten (dass auch die Musik etwas bedeute, versteht sich allerdings für ihre Anhänger von selbst).[883] Woraus Picard schlussfolgert, dass „[w]egen dieser anderen, ihr Wirken erschwerenden ontologischen Voraussetzungen [...] die Variation als Prinzip“ im Medium Literatur „auch viel weniger konventionalisiert und weniger generell anzutreffen“ sei.[884]

Als nächstes sieht Picard sich gezwungen, eine begriffliche Klärung durchzuführen. Nicht die in der Musikgeschichte relativ junge Kompositionsform ‚Thema mit Variationen‘ meint er, wenn er vom Formprinzip Variation spricht, sondern die „Technik des Variierens schlechthin im Sinne von veränderter Wie-

879 Ebd.
880 Ebd., S. 36.
881 Ebd.
882 „*Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.“ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 32.
883 So etwa für George Steiner: „Musik bedeutet. Sie ist randvoll von Bedeutungen, die sich nicht in logische Strukturen oder verbalen Ausdruck übersetzen lassen. In der Musik ist Form Inhalt, Inhalt Form.“ Steiner, Von realer Gegenwart, S. 283.
884 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip, S. 36.

derholung von musikalischen Gebilden“.[885] Das also ist der Grund, weshalb er den Terminus „variative Beziehung“[886] einführt.

Während man jedoch bei der Musik eindeutig die Parameter ausmachen könne, die an den variativen Wiederholungen mitwirkten (als da wären: Harmonie, Melodie, Rhythmus, Dynamik, Klang), „und zwar bald als Konstante wie auch bald als Variable“,[887] sei dies bei der Literatur nicht so ohne weiteres möglich. Obwohl „ontologisch wie die Musik sukzessiv konstituiert, so daß sich das Wechselverhältnis zwischen Konstanten und Variablen in ihr ereignen kann“,[888] würden sich beim sprachlichen Kunstwerk insofern Schwierigkeiten ergeben, als „die jeweilige Beteiligung der konkreten Konstituenten schwerer auszumachen“ sei, „da die Konstituenten des sprachlichen Kunstwerks auf das engste sinnstiftend miteinander verwoben und analytisch also nicht so leicht trennbar sind wie die der Musik“.[889] Picard führt weiter aus:

> Die Literatur besteht eben nicht nur aus kombinierbaren Elementen aus Sprache als Klang, sondern aus Wörtern, die in vielschichtiger Verwendung an Begriffe gebunden sind. Sie bindet diese Begriffe sogar zu größeren Bedeutungseinheiten zusammen. Deswegen ist auch das Prinzip der Variation im literarischen Kunstwerk begrifflich weniger konventionalisiert.[890]

Trotz dieser Erschwernisse sieht Picard kein Problem darin, die Wiederholungsfiguren in der Literatur unter den Begriff der „variativen Beziehung“ zu subsumieren. Um nun zu zeigen, wo genau sich jene literarischen Phänomene, die als variative Beziehungen zu verstehen sind, ereignen können (dass Doderer in den „Divertimenti“ alle diesbezüglichen Möglichkeiten ausschöpft, kann vorweggenommen werden), greift Picard auf Begrifflichkeiten zurück, die Roman Ingarden in seiner ontologischen Analyse des literarischen Kunstwerkes geprägt hat.

In „Das literarische Kunstwerk“ (1930 [1927/1928]), dieser großen Untersuchung zur Grundstruktur und Seinsweise des literarischen Werkes, stellt der polnische Philosoph „den *mehrschichtigen Aufbau* und die damit zusammenhängende *Polyphonie*“ als „das Wesentliche für das literarische Werk“[891] heraus.

885 Ebd.
886 Ebd.
887 Ebd.
888 Ebd., S. 37.
889 Ebd.
890 Ebd.
891 Ingarden, Das literarische Kunstwerk, S. IX.

Seiner Auffassung nach besteht die wesensmäßige Struktur des literarischen Werkes darin, „daß es ein *aus mehreren heterogenen Schichten aufgebautes Gebilde* ist".[892] Was die einzelnen Schichten voneinander unterscheidet, ist 1. „das für eine jede von ihnen charakteristische *Material*, aus dessen Eigentümlichkeit sich besondere Eigenschaften jeder der Schichten ergeben",[893] und 2. „die *Rolle*, die jede von ihnen sowohl den anderen Schichten gegenüber wie in dem Aufbau des ganzen Werkes spielt".[894] Sind die einzelnen Schichten in ihrere Materialität auch verschieden, so bildet aber das literarische Werk „kein loses Bündel von zufällig nebeneinandergereihten Elementen, sondern einen *organischen Bau*, dessen Einheitlichkeit gerade in der Eigenart der einzelnen Schichten gründet".[895]

Da die einzelnen Schichten sich verschieden materialisieren und unterschiedliche Rollen besitzen, ist dafür gesorgt, dass das literarische Werk kein eintöniges Gebilde ist, „sondern einen ihm wesentlichen *polyphonen* Charakter trägt".[896] Welche Schichten sind es nun, die im literarischen Kunstwerk zusammenklingen und so die polyphone Harmonie verkörpern?

Ingarden unterscheidet vier notwendige Schichten, die das literarische Kunstwerk konstituieren: 1. die Schicht der sprachlichen Lautgebilde; 2. die Schicht der Bedeutungseinheiten; 3. die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten; 4. die Schicht der schematisierten Ansichten.

Bezogen auf die erste Schicht (= Schicht der sprachlichen Lautgebilde), zu der Ingarden den Wortlaut sowie wortlautliche Gebilde höherer Stufe zählt, stellt Picard befriedigt fest, dass das „Prinzip der Erfüllung von konstanten formalen Grundmustern mit variierten Wort- und Sinninhalten […] jahrtausendelang als Kunst des Dichtens praktiziert worden [ist]".[897] Variative Beziehungen melodischer Art (Reim und Assonanz) und variative Beziehungen metrischer Art (Rhythmus) wären hier zu nennen, wie sie nicht nur in der Lyrik, sondern auch in der Kunstprosa vorkommen. Dass Picard dieser Kategorie auch „höhere Sprachgebilde wie Satzeinheiten und Strophenbildungen"[898] zurechnet, stimmt mit Ingarden überein, der die „Konstituierung *lautlicher* Einheiten höherer Stufe"[899] betont. Die Rolle dieser Schicht besteht letztlich darin, „die äußere

892 Ebd., S. 25.
893 Ebd.
894 Ebd.
895 Ebd.
896 Ebd, S. 26.
897 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip, S. 38.
898 Ebd.
899 Vgl. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, S. 48.

unentbehrliche Hülle der Schicht der Bedeutungseinheiten und damit auch des ganzen Werkes"[900] zu bilden.[901]

Auf der zweiten Schicht (= Schicht der Bedeutungseinheiten), die sich aus Wortbedeutungen und Sinneinheiten höherer Stufe (Sätze und Satzzusammenhänge) aufbaut,[902] lokalisiert Picard „Sequenzbildungen mit deutlichen semiotischen Funktionen".[903] Er denkt hierbei an „überschaubare Anaphern" oder „suggestive Schlüsselwörter",[904] vor allem aber hat er die Technik des Leitmotivs, das „Vertrautes in immer neuen Kontexten"[905] verschlüsselt, im Sinn. Wie sich bei der Tiefenanalyse der „Divertimenti" zeigen wird (vgl. Kap. 5.1–Kap. 5.6), wären hier auch die von ihrem Erfinder so genannten „phrasierten Motive" einzuordnen, diese höheren musikalisch-literarischen Sequenzbildungen, die Doderer seinen frühen „Divertimenti" (No I–VI) sozusagen einkomponiert hat.

Auf der dritten Schicht (= Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten),[906] jener Schicht, die allein der, wie ich ihn hier nennen möchte, „content

900 Ebd., S. 58.

901 In Doderers Skizzenwerk ist eine ebenso schlichte wie anschauliche Probe besagter Variationstechnik überliefert, die bei Beibehaltung der metrischen Grundstruktur wortlautliche und semantische Veränderungen herbeiführt. Die kleine lyrische Naturstudie „Landschaft (n.[ach] d.[er] N.[atur])" als Ausgangsmotiv wählend, erprobt sich Doderer an zwei „Varianten", die exakt die vorgegebene metrische Struktur (durchgängig jambisches Versmaß; zwei männliche Kadenzen, gefolgt von einer weiblichen) beibehalten. Ausgangsmotiv: „Dort flieht in Dunst der ferne Rand. [/] Die Mitte steht in Sonne hoch. [/] Das Nah ist ganz verschattet." Erste Variante: „Der Erde Antlitz, traut=bekannt. [/] Es höht der Abendsonne Brand (Sonne Abendbrand) [/] den Tag Euch, den ihr hattet." Zweite Variante: „Der Erde Antlitz, traut=bekannt. [/] Es schwillt der Abendsonne Brand. (Sonne Abendbrand) [/] Ein Tag war's, den ihr hattet." Vgl. Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 99v, 99r, 98v.

902 „Die Anwesenheit der Schicht der Sinneinheiten in dem literarischen Kunstwerk kommt vor allem darin zum Ausdruck, daß dieses Werk – auch im Falle eines rein lyrischen Gedichtes – nie ein *vollkommen* irrationales Gebilde sein kann, wie dies bei anderen Typen von Kunstwerken, aber besonders in der Musik, wohl möglich ist. Auch in einem ganz auf das Stimmungshafte und Gefühlsmäßige eingestellten literarischen Kunstwerk ist das Moment der *Ratio* immer enthalten, auch wenn es nur undeutlich mitschwingen sollte." Ingarden, Das literarische Kunstwerk, S. 223.

903 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip, S. 38.

904 Ebd.

905 Ebd.

906 Ingarden versteht den Ausdruck „der dargestellte Gegenstand" (bzw. die Gegenständlichkeit) in dem sehr weiten Sinne, „in welchem er zunächst jedes *nominal* entworfene Etwas, welcher gegenständlichen Kategorie und welchen materialen Wesens auch immer, bezeichnet. Er bezieht sich also sowohl auf Dinge als auf Personen, aber auch auf alle möglichen Geschehnisse, Zustände, personalen Akte usw. Zugleich kann aber die Schicht des Dargestellten auch verschiedenes nicht-nominal Entworfene, wie insbesondere das rein verbal Intendierte, enthal-

reader" im Blick hat,[907] findet man laut Picard „zahlreiche Arten der varriierten Wiederholungen".[908] Er zählt einige Beispiele auf: Reprisen des gleichen Themas bei Chor und Held in der attischen Tragödie, narrative Episodenreihung nach dem Muster des hellenistischen Romans, analoge Figurenkonstellationen auf verschiedenen sozialen Ebenen (etwa in den Komöden Marivaux'), unterschiedliche Reaktionen auf die gleiche Wahrnehmung (etwa im Fall von Herr und Diener in Cervantes' „Don Quijote"). Picard erwähnt auch die Möglichkeit, aufeinander verweisende Erzählstränge räumlich, zeitlich und personal zu trennen (Stichwort: „Doppelroman").[909]

Auf der vierten Schicht (= Schicht der schematisierten Ansichten), von Picard als die komplexeste Schicht interpretiert, „da alle vorgeordneten in sie eingehen",[910] falle nun die Entscheidung, ob es sich bei den jeweils zu untersuchenden variativen Beziehungen lediglich um Ausprägungen eines relativ allgemeinen ontologischen Phänomens oder tatsächlich um ein das Kunstwerk dominierendes Formprinzip handele.[911] Wie Picard betont, könne die varia-

---

ten. Zwecks Vereinfachung der Terminologie umspannen wir mit dem Ausdruck ‚dargestellte Gegenständlichkeit' […] alles Dargestellte als solches." Ingarden, Das literarische Kunstwerk, S. 232.

907 „Mancher naive Leser interessiert sich überhaupt nur für die Schicksale der dargestellten Gegenstände, während alles übrige für ihn fast nicht vorhanden ist." Ebd., S. 308.

908 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip, S. 38.

909 Von dieser avancierten Methode der „symphonischen Synchronisierung im Roman" (WdD 265), wie er dies in seiner „Ouvertüre zu ‚Die Strudlhofstiege'" (WdD 263–272) nennt, hat Doderer erst in einer reiferen Werkphase Gebrauch gemacht: „ein Dampfschiff zum Beispiel fährt den Donaukanal hinab, und an zwei zunächst unzusammenhängenden Szenen vorbei, die an verschiedenen Stellen der Uferlände sich abspielen. In jeder Szene kommt das Dampfschiff vor, und inzwischen ein Stück weiter herabgelangt: so fädelt es die Abläufe hintereinander auf und macht deutlich, daß zwischen den beiden Auftritten an verschiedenen Orten nur ein Minutenabstand liegt (Strudlhofstiege 814, 819). Oder es fixiert ein überraschender Platzregen zwei Vorgänge, zwischen denen eine Beziehung nicht besteht, doch zeitlich am gleichen Punkte (Strudlhofstiege 660, 695)." Vgl. WdD 265.

910 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip, S. 39.

911 Diese Schicht bringt einen besonderen Faktor ins Spiel, „damit die anschauliche Erscheinung der dargestellten Gegenständlichkeiten vorbereitet werden kann": „Diesen Faktor bilden […] die Ansichten der dargestellten Gegenständlichkeiten." Ingarden, Das literarische Kunstwerk, S. 271. Nachdem er „die Verschiedenheit zwischen dem wahrgenommenen Dinge und den es zur Erscheinung bringenden Ansichten" (ebd., S. 278) gezeigt hat, weist Ingarden darauf hin, „daß eine *strenge Zugehörigkeit* zwischen einer jeden wahrnehmungsmäßig gegebenen dinglichen Eigenschaft und einer streng gesetzlich geordneten Mannigfaltigkeit von Ansichten besteht, in denen die betreffende Eigenschaft erscheint" (ebd.). Damit „die Wiederholbarkeit der in Betracht kommenden Ansichten" (ebd., S. 279) gewährleistet ist, kann es sich bei besagter gesetzmäßiger Zugehörigkeit „nicht um die in voller Konkretion genommenen Ansichten, sondern nur um gewisse, in ihnen enthaltene, aber nur ein Skelett von ihnen bildende Schemata

tive Beziehung nur in letzterem Fall „als literarisches Analogon zur musikalischen Großform ‚Thema mit Variationen‘ den konstitutiven Rang einer solchen Großform“[912] beanspruchen.

Auch für Doderer ist die polyphone Schichtung erzählender Prosa selbstverständlich gewesen. Erste Hinweise hierauf datieren vor den Beginn der Divertimento-Hochphase (vgl. Kap. 3.4.1). Besonders ausgeprägt tritt dies Wissen um die Mehrschichtigkeit des literarischen Kunstwerks in einigen Kompositionsskizzen zutage, die der Divertimento-Zeit nachfolgen (vgl. etwa TB 479; TB 711 f.; TB 795). Sie weisen stets die folgenden drei „Schichten“ auf: 1. die Schicht der „Einheiten“ (einzelne Handlungsabschnitte); 2. die Schicht der „Dynamik“ bzw. der dynamischen Entwicklung (Spannungskurve); 3. die Schicht der „Motivik“ (bedeutungskonstituierende Strukturelemente).

Dass Doderers „Einheiten“-Ebene mit Ingardens „Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten“ identisch ist, leuchtet unmittelbar ein. Dass ferner Doderers „Motivik“-Ebene mit der „Schicht der Bedeutungseinheiten“ bei Ingarden zusammenfällt, liegt ebenfalls nahe. Dass endlich Doderers „Dynamik“-Ebene die „Schicht der schematisierten Ansichten“ im Sinne Ingardens berührt, lässt sich immerhin vermuten. Wie der Autor in seinen poetologischen Überlegungen dargelegt hat, stellte er sich die Dynamisierung seiner Prosa als einen Prozess vor, an dem mehrere Faktoren mitwirken (vgl. Kap. 3.4.1), nämlich

handeln, die als dieselben erhalten werden können, trotz der mannigfachen Unterschiede, die sonst in den Gehalten der konkreten Ansichten und in der Weise ihres Erlebtwerdens vorhanden sind“ (ebd.). Unter einer „schematisierten Ansicht“ versteht Ingarden also „nur die Gesamtheit derjenigen Momente des Gehaltes einer konkreten Ansicht“, „deren Vorhandensein in ihr die ausreichende und unentbehrliche Bedingung der originären Selbstbegebenheit eines Gegenstandes, bzw. genauer: der *objektiven* Eigenschaften eines Dinges ist“ (ebd.). Das literarische Werk besteht nur aus schematisierten Ansichten, „die bei der Lektüre noch verschiedene, aber nur in vorbestimmten Grenzen variierende aktualisierte Ansichten zulassen“ (ebd., S. 281). Was es für das literarische Werk bedeutet, ein „*schematisches* Gebilde“ (ebd., S. 282) zu sein, erläutert Ingarden wie folgt: „Zu einem *jeden* literarischen Werke gehören also die den dargestellten Gegenständlichkeiten bloß zugeordneten schematisierten Ansichten, aber nur *manche* literarischen Werke enthalten (wenigstens in einigen ihrer Teile) paratgehaltene Ansichten.“ (ebd., S. 283) Um die darzustellenden Gegenstände in entsprechenden paratgehaltenen Ansichten zur Erscheinung zu bringen, wirken vielerlei Faktoren zusammen: die verschiedenen in der dichterischen Sprache verwandten Bilder, Metaphern usw.; die entsprechend gewählten Satzsinngehalte; die geeigneten Wortlaute (onomatopoetische Ausdrücke) und sprachlautlichen Gebilde höherer Ordnung (Melodien der Sprache, Rhythmus usw.). Überwiegt in ein und demselben Werk eine besondere Art von Ansichten, verleiht dies dem betreffenden literarischen Werk nicht nur ein charakteristisches Gepräge, sondern bringt auch einen bestimmten Stil hervor.

912 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip, S. 39.

sowohl sprachlautliche als auch bedeutungsmäßige und gegenständliche (also alle drei Schichten Ingardens, die sich dessen Theorie zufolge in der vierten vereinigen).

3.5.4 Literatur als Polyphonie Teil II – Michail Bachtins Karnevalverständnis

Während des Verfassens der „Strudlhofstiege" (1941–48) spricht Doderer einmal vom „Karneval des Romans", worunter er die „Form aller Formlosigkeiten" begreift (vgl. T 348, 17. 7. 1945).[913]

Prominenter freilich ist der Karneval-Begriff im Verständnis des russischen Philosophen und Literaturtheoretikers Michail Bachtin,[914] aus dessen Schriften erstmals 1969 Auszüge ins Deutsche übertragen wurden.[915]

Wie Julia Kristeva in ihrem berühmten Aufsatz „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman" (1967) definiert hat, handelt es sich beim „Karneval" um eine „gesellschaftliche und politische Widerrede".[916] Die karnevaleske Sprache ist gleichzeitig Voraussetzung für die Entwicklung des „Dialogismus" im Roman. Hieraus folgt schließlich: „Der Roman, der die Struktur des Karnevals einbezieht, wird *polyphoner Roman* genannt."[917]

Genauer: Unter Polyphonie versteht Bachtin die einem Text eingeschriebene „Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine".[918] Eine „echte Polyphonie vollwertiger Stimmen"[919] liege vor, wenn die Helden der schöpferischen Absicht des Künstlers nach „nicht nur Objekte des Autorenwortes" sind,

---

913 Doderers „ganz erstaunliche Affinität zu Michail Bachtins Konzept des Karnevals" ist zuvor, soweit ich das sehe, bloß Rudolf Helmstetter aufgefallen. Vgl. Helmstetter, „Die versteinernde Fülle fertiger Formen", S. 113.

914 Vgl. Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969.

915 Angesichts der Ähnlichkeit und sogar echten Verwandtschaft zwischen Doderers Auffassung von der Rolle der Erinnerung für den Roman und der Konzeption des Marcel Proust hat Martin Mosebach das – offenbar auch im Fall von Doderer und Bachtin obwaltende – Geheimnis bestaunt, „daß im Rahmen einer Epoche, wenn eine bestimmte Idee gleichsam zur Reife gelangt ist, an verschiedenen Orten der Welt die verschiedensten Leute, die nicht miteinander in Verbindung stehen, auf dieselben Gedanken kommen". Vgl. Mosebach, Die Kunst des Bogenschießens, S. 43.

916 Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Frankfurt a.M. 1972, S. 345–375, hier: S. 346.

917 Ebd., S. 354.

918 Bachtin, Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 10.

919 Ebd.

„sondern auch Subjekte des eigenen unmittelbar bedeutungsvollen Wortes“.[920] Der polyphone Roman ist

> nicht als Ganzheit eines Bewußtseins konzipiert, das andere Bewußtseine als Objekte in sich aufnimmt, sondern als Ganzes, in dem verschiedene Bewußtseine in Wechselwirkung miteinander stehen, ohne daß eines von ihnen gänzlich zum Objekt eines anderen würde.[921]

Bachtin vergleicht die künstlerische Einheit des Romans mit dem künstlerischen Ganzen in der polyphonen Musik. Die Stimmführung im Roman erinnere an die nacheinander einsetzenden und sich kontrapunktisch entfaltenden Stimmen einer Fuge: „Wie in der Musik, so verwirklicht sich auch im Roman […] jenes Gesetz der Einheit, das auch in uns selbst, im menschlichen ‚Ich‘ wirksam ist, das Gesetz zielgerichteter Aktivität.“[922]

An der bildlichen Analagie der Polyphonie interessiert Bachtin besonders der Aspekt des Pluralismus, „[d]ie Möglichkeit der Koexistenz, die Möglichkeit des Neben- oder Gegeneinander“.[923] Wichtiger noch ist ihm allerdings der Hinweis auf die dialogischen Beziehungen, die zwischen den äußeren und inneren Romanteilen und -elementen bestehen: „Der polyphone Roman ist durch und durch dialogisch. Zwischen allen Elementen der Romanstruktur bestehen dialogische Beziehungen, d.h. sie sind einander kontrapunktisch gegenübergestellt.“[924] Heute ist es üblich, die Polyphonie, die Bachtin vor allem als Charakteristikum der Romane von Dostojewski erkannte, als maßgebliches Potenzial des Romans überhaupt anzusehen.[925]

Besonders bei einem Autor, der derart figurenreiche Romane geschrieben hat, wie Doderer dies getan hat (vor allem „Die Strudlhofstiege“ und „Die Dämonen“),[926] der sich überdies auch noch explizit auf Dostojewski als in technischer Hinsicht allerdings verbeserungswürdiges Vorbild bezieht,[927] dürfte es angebracht sein, von einer Polyphonie im Sinne Bachtins zu sprechen, zumal

920 Ebd.
921 Ebd., S. 23.
922 Ebd., S. 27.
923 Ebd., S. 35.
924 Ebd., S. 48.
925 Vgl. Culler, Literaturtheorie, S. 127f.
926 Tatsächlich spricht Doderer einmal von „einer wahrhaft grölenden Polyphonie“, die er in den „Dämonen“ realisiert habe. Vgl. CI 142, 13. 8. 1952.
927 Vgl. Éric Chevrel: „Die Dämonen“: Doderer und der Fall Dostojewski(s). In: Schriften 3, S. 141–168.

sich Doderers Überlegungen über den „Kontrapunkt“ des Erzählens, „welcher sogleich entsteht, wenn mehrere verschiedene Welthöhlen, die von ihren Bewohnern freilich auch sehr verschieden ausgestattet worden sind, miteinander in Beziehung treten“ (T 524, 1. 11. 1946), absolut decken mit den Bachtinschen Theoriebildungen (Vielstimmigkeit, Dialogizität).[928] Späterhin wirft Doderer einem Roman, nämlich Hans Leberts „Die Wolfshaut“, der offenbar seinen Ansprüchen an erzählerische Polyphonie nicht genügen kann, gar „Monophonie, wenn nicht Monotonie“ (vgl. CII 263 f., 6. 12. 1960) vor.

928 Wollte man Doderer von dem Vorwurf des Konservatismus entlasten, könnte man übrigens auch seine Nähe zu den Bachtinschen Prinzipien wie Karnevalisierung, Dialogizität und Polyphonie als Argument heranführen, die nämlich „Gegenentwürfe zu einem geschlossenen Kunstverständnis“ darstellen. Sie sprengten den „Anspruch auf Totalität und Einheit“. Vgl. hierzu etwa das „Bachtin“-Kapitel in: Clara Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards. Bielefeld 2008, S. 107–115; hier: S. 107.

4 Der Inhalt

„In der dichtung – wie in aller kunst-bethätigung ist jeder der noch von der sucht ergriffen ist etwas ‚sagen' etwas ‚wirken' zu wollen nicht einmal wert, in den vorhof der kunst einzutreten."[929]
Stefan George

„Mir wird man nicht nachweisen können, daß ich etwas gesagt hätte – ich habe gar nichts gesagt! Ich habe die Sprache nur so benützt wie der Bildhauer den Ton und der Maler die Farbe, sonst nichts."[930]
Heimito von Doderer

„allein die Bedeutung kann ja den Wörtern ihre verbale Einheit geben; ohne sie zerfielen sie zu Tönen oder Federstrichen"[931]
Jean-Paul Sartre

Die unmäßige Aufwertung der Form, die Doderer betreibt (vgl. Kap. 3), geht einher mit einer ebenso vehementen Abwertung des Inhalts. Schenkt man einigen Äußerungen des Autors Glauben (ein besonders ostentatives Zitat ist diesem Kapitel vorangestellt),[932] dann wäre das ideale literarische Kunstwerk eines, das ganz auf sprachliche Inhalte, und also wohl auch auf ‚Vorbildliches', wie man mit Walter Benjamin sagen könnte,[933] verzichtet. Da dies in erzählen-

929 Stefan George: Über dichtung. In: Blätter für die Kunst. 2. Folge, H. 4 (1894), S. 122. Dass dieser in „Blätter für die Kunst" anonymisiert erschienene Artikel von George stammt, wird verbürgt durch das „Gesamtinhaltsverzeichnis der ‚Blätter für die Kunst'" in Karlhans Kluncker: Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges. Frankfurt a.M. 1974, S. 198.

930 Zit. nach José A. Palma Caetano: Ein Interview. In: Erinnerungen, S. 33–38: hier: S. 38.

931 Sartre, Was ist Literatur?, S. 17.

932 Auf diese Fährte geführt, haben sich immer wieder Interpreten des Dodererschen Werkes zu ähnlichen outrierten Aussagen hinreißen lassen; so etwa Bernhard Setzwein, der meint, dass Doderer die Sprache „wie der Maler die Farbe, der Musiker die Töne" verwende, so dass nach ihrer Absonderung kein Inhalt zurückbliebe, „sondern gar nichts mehr". Bernhard Setzwein: „Ein Lyriker könnte Fett ansetzen". Einerseits Isar, andererseits Donau: das Hin und Her des Heimito von Doderer. In: Modus, S. 9–21; hier: S. 17.

933 „Jeder Stoff eines Kunstwerks ist, sofern sein Bestehen in demselben gesondert gedacht wird, etwas Wiederholtes im Verhältnis zu dem vorbildlichen zugrunde liegenden Stoff." Walter Benjamin: Zur Ästhetik. In: Gesammelte Schriften; Bd. VI. Frankfurt a.M. 1985, S. 109–129; hier: S. 125.

der Prosa, im Gegensatz zur Lyrik, die extreme Gegenbeispiele bereit hält,[934] sinnlos wäre (das dritte Zitat, das diesem Kapitel vorangestellt ist, belegt dies), verlangt Doderer immerhin nur eine Annäherung an jenen Zustand, wo, mit den aristotelischen Begriffen gesprochen, keine „Materie" (Inhalt, Gehalt) mehr ist, sondern nur mehr „Form".[935] In einem seiner berüchtigsten „Repertoriums"-Einträge sagt er (in seinem letzten Lebensjahr): „Ein Werk der Erzählungskunst ist es um so mehr, je weniger man durch eine Inhaltsangabe davon eine Vorstellung geben kann." (RE 72)[936]

Bei einem Autor, der für seine „Freude an der apodiktisch klingenden Sentenz, der aphoristisch geschliffenen Aussage"[937] bekannt ist, dürften auch diese poetologischen Hinweise mit Vorsicht zu genießen sein. Rekapitulieren wir noch einmal, welche Entwicklung das dichterische „Operativprogramm"[938] Doderers nimmt, ehe es sich in solch herausfordernder Weise artikuliert. Am Beginn der Dodererschen Schriftstellerkarriere steht das musikliterarische Formexperiment der „Divertimenti" (Mitte 1924 bis Mitte 1926). Den Beschränkungen, die seine „Fertigformen" (TB 355, März 1927) ihm auferlegen, versucht der Autor alsbald durch die Hinwendung zum rein Inhaltlichen zu entkommen (seit 1927). Nicht ohne gelegentlich auf die Divertimento-Form zurückzugreifen (die drei Versuche, ein siebtes Divertimento zu schreiben), macht er hierbei insgesamt die Erfahrung, dass der Inhalt (in Wahrheit wohl doch der ‚richtige' und nicht gleichgültig welcher Inhalt) die günstige Eigenschaft besitzt, sich von selbst in eine ihm gemäße und ansprechende Form zu fügen. Dieses Wissen führt schließlich zu jener vielfach beschworenen, quasimythisch überhöhten Formel von der „Einheit von Inhalt und Form" (TB 1144, 22. 1. 1939). Nicht länger ist für Doderer jetzt die Form etwas, das als äußere Begrenzung feststeht, bevor ein (angeblich) beliebiger Inhalt als Inneres darin eingeschlossen wird. Vielmehr geht er inzwischen von einem (angeblich) beliebigen Inhalt aus, der sich sozusagen frei wuchernd sein eigenes, immer schon passendes

---

934 Dazu: „Diese Zweiheit hat die Musik überwunden, sie ist nicht mehr ein Ausdrückendes und ein Ausgedrücktes, sondern sie ist ganz und gar nur Ausdruck, nur Sinn, nur Stimmung." Georg Simmel: Böcklins Landschaften. In: Gesamtausgabe; Bd. 5. Frankfurt a.M. 1992, S. 96–104; hier: S. 104.

935 „‚Form' [ist] das qualifizierende Moment von Etwas, was als Qualifiziertes, Bestimmtes ‚Materie' (Inhalt, Gehalt') ist." Vgl. Ingarden, Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk, S. 55f.

936 Zuvor auch schon so: „Wir brauchen keine gegenstandsfreie Kunst im Roman: er ist seiner Kategorie nach gegenstandsfrei. Wenn sein Gegenstand oder Inhalt vollkommen angegeben werden können, dann ist's kein Roman." CII 465, 3. 7. 1965.

937 Bachem, Doderers Metaphern des Bösen, S. 7.

938 Eco, Das offene Kunstwerk, S. 10.

Äußeres selbst schafft. Was jetzt die künstlerische Äußerung vor jeder anderen noch auszeichnet, ist allein die (idealerweise ‚musikalisch' inspirierte) Technik, die ein Autor, jeweils dem Stoff entsprechend,[939] anwendet, sein persönlicher unverwechselbarer Stil also,[940] der sich der „Freiheit der Mittel" verdankt, „welche ihr dezidierter Ursprung doch weitab setzt von alledem, was man seit dem neunzehnten Jahrhundert [...] mit l'art pour l'art bezeichnet" (WdD 163) hat.

Doderer behauptet zwar häufig und gerne, besonders in „Grundlagen und Funktion des Romans" (1959), woraus hier bereits zitiert wurde, „daß für den Schriftsteller vollkommen gleichgültig sei, was er denkt und schreibt" (WdD 163).[941] Immer wieder weist er darauf hin, dass es allein auf „[d]ie Technik, die Methode, das Formprinzip" ankomme; diese Punkte seien „für den Ästhetiker, für den Künstler, den wahren Kenner und Interpreten von Kunstwerken wichtiger als die ‚Aussage'" (WdD 152). Man könnte tatsächlich auf den Gedanken kommen, dass sein künstlerisches Ziel vor allem, wenn nicht einzig darin bestehe (eventuell sogar ganz im Sinne Stefan Georges, dessen bekanntes Zitat diesem Kapitel zuoberst voransteht), „einer sprachlichen Erheblichkeit" Raum zu geben, einem (natürlich ‚musikalisch' organisierten) „Gestalt-Erlebnis" (WdD 115), wie der Autor in „Von der Unschuld im Indirekten" (1946) erklärt hat. Bei dem, was Doderer dann allerdings doch noch als die wesentliche inhaltliche Inspirationsquelle seiner Literatur angibt, kann dies auch nicht sonderlich überraschen.

Neben der Zurschaustellung sprachlicher Kunstmittel scheint der Autor nämlich nur eines im literarischen Sinn zu haben: der bzw. *seiner* Erinnerung Ausdruck zu verleihen. Nachdem er also die „fundamentale Bedeutung des Gedächtnisses für die Haltung des Epikers" (WdD 157) betont hat, legt Doderer nahe, dass die ungerufen aufsteigende Erinnerung, die das Zentrum seiner Romantheorie bildet (vgl. Kap. 3.4.2), nicht nur für jede ergreifende Erzählung verantwortlich ist, sondern auch für jeden Takt symphonischer Musik, deren ergreifende Wirkung offenbar unausgesprochen vorausgesetzt werden kann.[942] Der eigentliche Inhalt seiner Werke dürften also Stimmungen sein,[943] zu de-

939 „Mit jedem Inhalt – mit jeder Metastase der Form also! – wird auch gleich die entsprechende Technik geboren." TB 1212, 7. 6. 1939.

940 „Alles muß seinen Stil haben, kann sonst garnicht beisammenbleiben. ‚Verzierungen' sind stärkste Konstruktionsteile des Lebens, in Wahrheit, es sind bis an die Oberfläche durchgeschlagene Kristalle der innewohnenden Form, welche aber den Leib einer Maschine fester zusammenhält wie stählerne Bänder, Nut und Schraube." RE 82.

941 Er geht sogar noch einen Schritt weiter: „Ebenso gleichgültig wie's ist, was man denkt und schreibt, ist auch, was man liest" (T 669, 29. 8. 1949).

942 „[J]ede ergreifende Erzählung, auch jeder Takt symphonischer Musik, schmeckt und klingt ‚wie aufsteigende Erinnerung'; wie ungerufen aufsteigende, versteht sich" (WdD 158).

943 Dies wird später auch dadurch bestätigt, dass Doderer sich als Erzähler „wie ein geborener

ren Erzeugung natürlich besondere poetische Mittel benötigt werden (vgl. Kap. 3.5.2). Kein Wunder also, wenn Doderer den letzten Kern erzählender Prosa als „durchaus poetisch“ bezeichnet bzw. als ein „nicht rationales“ (WdD 159) Element charakterisiert. Unter jeder Prosa würde „heute noch kryptisch der epische Vers“ (WdD 159) rauschen.[944]

Die intensive Beschäftigung mit Doderers Romantheorie klärt nun darüber auf, dass es weniger die Inhalts- und Handlungslosigkeit ist, die das ‚wahre‘ Werk der Erzählungskunst auszeichnet. Vielmehr bekennt sich der Autor, der hierin sogar das Heilmittel gegen die zeitgenössische „Krise des Romans“ sehen will,[945] zur Universalität bzw. zum „Roman mit universalem Anspruch“ (WdD 165). Sonst laufe der Roman Gefahr, sich entweder „zu einer Art ‚Amüsierbranche‘“ (WdD 165) zu spezialisieren oder allgemein „in Spezialitäten und Spezialgebiete“ (WdD 165) zu zerfallen.[946] Jener problematischer gewordenen äuße-

---

Thomist“ (WdD 167) fühlt. Zum Verhältnis Doderers zur Lehre des Aquinaten, mit der er sich seit 1942 beschäftigte, vgl. etwa Wendelin Schmidt-Dengler: „Analogia entis“ oder das „Schweigen unendlicher Räume“? Theologische Themen bei Heimito von Doderer und Thomas Bernhard. In: Gottfried Bachl/Helmut Schink (Hg.): Gott in der Literatur. Linz 1976, S. 93–107. Auf die „Erkennbarkeit der Schöpfung“ (WdD 166) vertrauend, glaubt er nämlich fest daran, „daß die Sachen, wie sie sich als Konkretionen zeigen, durchaus sie selbst sind, ja, mehr noch – daß sie durchaus auch wir selbst sind“ (WdD 166f.). Und was würde sich besser eignen, um dieser Überzeugung Ausdruck zu geben, als „Stimmungen“? Denn: „‚Stimmung‘ bedeutet nicht das Vorfinden einer seelischen Situation. Als seelische Situation ist eine Stimmung bereits begriffen, künstlicher Gegenstand der Beobachtung. Ursprünglich aber ist eine Stimmung gerade nichts, was ‚in‘ uns besteht. Sondern in der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise ‚draußen‘, nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns. Die Stimmung erschließt das Dasein unmittelbarer als jede Anschauung oder jedes Begreifen.“ Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik. Zürich, Freiburg i.Br. [8]1968, S. 61.

944 Die Begründung dafür, weshalb die Prosa lyrische Elemente enthalten sollte, erinnert stark an die von Doderer schon früh literarisch dienstbar gemachte ‚extreme‘ Erinnerungs- und Schreibübung (vgl. Kap. 3.4.2): „Um geprüfte, blanke Lebens-Namen zu gewinnen, muß auch er [der Prosaiker, M.B.] sich auf die Erlebnisse, die ihnen zu Grunde liegen, ganz zurückgezogen haben; und auf diesem Umwege können wir einsehen in einen komplexen Sachverhalt: daß nämlich jede erzählende Prosa auch Lyrik als konstituierend enthält.“ T 405, 20. 2. 1946. Zwischen der frühen ‚extremen‘ Praxis und der neuen Theorie besteht aber ein erheblicher Unterschied: „Das Lyrische ist in der Prosa das Hinzugegebene: es liegt auf ihr wie ein Schein: niemals kann man es – wie ich in den ‚Divertimenti‘ tat – geradezu in jene einsetzen.“ CI 52, 24. 5. 1951.

945 Es wäre interessant zu sehen, welche Position Doderer innerhalb der Diskussion um die „Krise des Romans“ einnimmt, inwiefern der poetologische Essay „Grundlagen und Funktion des Romans“ (1959) etwa mit Adornos Aufsatz „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ (1954) übereinstimmt oder von ihm abweicht.

946 Als Beispiele hierfür nennt Doderer den „Salzburger Schnürlregen der Assoziationen bei James Joyce, die im Essayismus erstickende, fadendünne Handlung bei Musil, und die geradezu gewaltige Dynamik der Langeweile bei Marcel Proust“ (WdD 165).

ren Wirklichkeit, die er, gleich seinen ärgsten schriftstellerischen Konkurrenten (Musil, Joyce, Proust),[947] selbstverständlich nicht verleugnen kann, antwortet Doderer mit einem – die Forderung nach Romanhandlung einschließenden – Projekt der „Wieder-Eroberung der Außenwelt“ (WdD 169). Die „Erkennbarkeit der Schöpfung“ (WdD 166) in all ihren Facetten – sogar inklusive der „Feststellung, was alles man heute – nicht zu wissen brauche, um universal zu sein!“ (WdD 167) – steht für Doderer außer Frage. Indem er der Möglichkeit zur Erfahrung auch „die immer wieder auftretenden Vacua der zweiten Wirklichkeit“ (WdD 169f.) zurechnet, meint er den Bruch von innen und außen überwinden zu können. Gleichzeitig offenbart er, welche Thematik ihn besonders angeht: „Die Realisierung auch des Irrealen“ (WdD 170). Von der Ebene der Abstraktion herabgeholt, zeigt Doderer demnach eine deutliche Nähe zu Goethes Position (aus einem Brief vom 25. November 1797 an Schiller), die er denn auch zu Beginn seines Essays nicht umhin kommt zu zitieren (vgl. WdD 152): „Die Poesie ist doch eigentlich auf die Darstellung des empirisch pathologischen Zustandes des Menschen gegründet“.[948]

Der fruchtbaren Verbindung von Depression und Dichtung allgemein, die seit alters her bekannt ist (seit den „Problemata“ des Pseudo-Aristoteles) und in jüngerer Zeit besonders von der Psychoanalyse neu postuliert wurde, soll daher zunächst einige Aufmerksamkeit geschenkt werden (vgl. Kap. 4.1). Bei einem Autor, dessen Poetologie maßgeblich auf der ‚unglücklichen‘ Kategorie der Erinnerung basiert,[949] dessen episches Werk außerdem bewusst auf die – der Kategorie der Erinnerung sehr nahestehenden –[950] „lyrischen Potenzen“ (WdD 181) der Sprache vertraut,[951] dürfte die große Rolle der Melancholie nicht nur im

947 Zum „Kontext der Romankrise“ vgl. Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, S. 315–320.

948 Siegfried Seider (Hg.): Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Erster Band: 1794–1797. München 1984, S. 442.

949 „Wiederholung und Erinnerung stellen die gleiche Bewegung dar, nur in entgegengesetzter Richtung; denn woran man sich als Gewesenes erinnert, das wird in rückwärtiger Richtung wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung Erinnerung in Richtung nach vorn ist. Deshalb macht die Wiederholung, wenn sie möglich ist, einen Menschen glücklich, während die Erinnerung ihn unglücklich macht“. Kierkegaard, Die Wiederholung, S. 329.

950 „Der lyrische Dichter vergegenwärtigt das Vergangene so wenig wie das, was jetzt geschieht. Beides vielmehr ist ihm gleich nah und näher als alle Gegenwart. Er geht darin auf, das heißt er ‚erinnert‘. ‚Erinnerung‘ soll der Name sein für das Fehlen des Abstands zwischen Subjekt und Objekt, für das lyrische Ineinander.“ Staiger, Grundbegriffe der Poetik, S. 62.

951 Wie gesagt, entfernte sich Doderer von den allzu offensichtlichen „lyrischen Potenzen“ in erzählender Prosa mit zunehmendem Alter immer mehr. So kritisierte er etwa Hans Leberts Roman „Die Wolfshaut“ 1961 mit den Worten: „Die lyrischen Potenzen sind überreichlich – leider oft ohne Ökonomie einfach als beabsichtigte und kenntliche lyrische Einlagen in den langwelligen epischen Ductus hineingesetzt.“ WdD 181.

Leben (vgl. Kap. 4.2.1), sondern auch im literarischen Schaffen (vgl. Kap. 4.2.2) kaum verwundern. Im Licht der „schwarzen Sonne“ betrachtet, gibt sich außerdem die spezielle Dodorersche Wahrnehmungs- und Wirklichkeitstheorie, die um die Fundamentaltermini „Apperzeption“ und „Deperzeption“ kreist, als ein philosophisch getarntes, äußerst komplexes und widersprüchliches Erklärungsmodell für das eigene Gefangensein in seelischer Bedrücktheit zu erkennen (vgl. Kap. 4.3). Die Betrachtung der frühen Erzählung „Slobedeff“ (1917/18) führt alsdann an das spezielle, von übergroßem Vertrauen und ebenso großer Verlustangst geprägte Verhältnis zur Sprache, das für den Melancholisch-Depressiven typisch ist (vgl. Kap. 4.4), behutsam heran. Um diese Thematik erschöpfend behandeln zu können, widmet sich die vorliegende Studie zum Abschluss dieses Großkapitels einer frühen Erzählung von Vladimir Nabokov („Entsetzen“), in der sich der melancholisch-depressive Komplex in Reinkultur literarisch manifestiert (vgl. Kap. 4.5).

4.1 Depression und Dichtung – zwei Partnerdisziplinen

> „Ich kann mir keinen Zustand denken, der mir unerträglicher und schauerlicher wäre, als bei lebendiger und schmerzerfüllter Seele der Fähigkeit beraubt zu sein, ihr Ausdruck zu verleihen.“[952]
> Michel de Montaigne

> „Wahrhaftig, wenn ich's bedenke, die Literatur hat nur einen einzigen Daseinszweck: den, der sie betreibt, vor dem Überdruß am Leben zu retten!“[953]
> Joris-Karl Huysmans

> „Seltsamer intellektueller Mechanismus, diese Schriftstellerei. Es kam schon vor, dass ich schlimme Sorgen hatte. Mit meiner Manie, alles aufzuschreiben, habe ich sie zu Papier gebracht und war sofort getröstet.“[954]
> Paul Léautaud

> „Die Neurose ist eine Notlösung […]; aber diese Notlösung ist das einzige, was das Schreiben (und Lesen) ermöglicht.“[955]
> Roland Barthes

952 Zit. nach Alice Miller: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt a.M. 1980 (Klappentext).
953 Joris-Karl Huysmans: Tief unten. Frankfurt a.M. u.a. 1972, S. 164.
954 Paul Léautaud: Worte, Äußerungen und Anekdoten. In: Krachkultur 11/2007, S. 145–151; hier: S. 147f.
955 Barthes, Die Lust am Text, S. 11.

> „Dichtung und Neurose sind zwei Erfahrungen, zwei Wege, die sich kreuzen, mehrfach kreuzen und schließlich meist miteinander verschmelzen; und zwar durch Auflösung der Silberader der Dichtung im Blutbad der Neurose.“[956]
> Michel Houellebecq

Die Idee, dass „Schwermut in gewissem Sinne kein übles Zeichen“ sei, da sie „im allgemeinen nur die begabtesten Naturen“ befalle,[957] wie Sören Kierkegaard formulierte, geht zurück auf die – möglicherweise von Aristoteles stammende –[958] Abhandlung „Problemata Physica“ („Problem“ XXX, 1). Bevor sich der Renaissance-Gelehrte Marsilio Ficino mit dem Thema näher befasste, war die Melancholie allerdings ausschließlich als Geisteskrankheit verkannt, die sich in Furcht, Menschenscheu und Niedergeschlagenheit äußere. Erst mit dessen Schrift „De vita triplici“ (1489), die sich ausdrücklich auf die „Problemata Physica“ des Pseudoaristoteles (bzw. Theophrast) bezieht, ändert sich dies langsam. Zuvor galt die Melancholie als einer der vier Körpersäfte (Humoralpathologie), nämlich die schwarze Galle, deren übermäßige Ansammlung im Menschen ‚lediglich‘ zur geistigen Verdüsterung des unglücklichen Betroffenen führe, bzw. als eines der vier Temperamente, des melancholischen Temperaments (Temperamentenlehre), dessen gestörte Balance, infolge unausgewogener Mischungsverhältnisse der Säfte, ausschließlich krankhafte Züge annehme.[959] Erst im Spätmittelalter, das sich der Vorstellung von der schwarzen Galle als Verursacher melancholischer Anwandlungen bzw. als Verursacher der „Acedia“, wie der Terminus technicus für die Betrübnis und Hoffnungslosigkeit der Mönche lautet,[960] bereits teilweise entledigt hat,[961] tritt die Vorstellung machtvoll hinzu, dass dem – in besonderer Beziehung zu Saturn stehenden –[962] „Reich der Melancholie das Reich des Genies“[963] zugeordnet gehöre:

---

956 Houellebecq, Lebendig bleiben, S. 26.

957 Kierkegaard, Entweder – Oder, S. 742.

958 Zur Verfasser-Problematik des „Corpus Aristotelicum“ vgl. Michael Theunissen: Melancholie und Acedia. Motive zur zweitbesten Fahrt in der Moderne. In: Ludger Heidbrink: Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne. München, Wien 1997, S. 16–41; hier: S. 16 f.

959 Zur „Melancholie in der medizinisch-naturwissenschaftlichen Literatur der Antike“ vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, Saturn und Melancholie, S. 39–54.

960 Zur Mönchskrankheit der Acedia allgemein vgl. Rainer Jehl: Melancholie und Acedia. Ein Beitrag zur Anthropologie und Ethik Bonaventuras. Paderborn u.a. 1984. Vgl. auch Yves Hersant: Acedia und ihre Kinder. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit 2005, S. 54–59.

961 Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, Saturn und Melancholie, S. 92 ff.

962 Vgl. ebd., S. 203 ff.

963 Jean Starobinski: Die Tinte der Melancholie. In: Clair (Hg.), Melancholie, S. 24–31; hier: S. 25.

> Ob ein Melancholiker allerdings tatsächlich zu außergewöhnlichen Leistungen fähig ist, scheint davon abzuhängen, ob es möglich ist, ein Gleichgewicht im Ungleichgewicht herzustellen – ein Versuch, den ein gewisser Marsilio Ficino in der Renaissance unternahm. Ein Mensch am Rande des Wahnsinns, dem es dennoch gelingt, seinen instabilen Zustand zu stabilisieren – das ist der Mensch, der aus der Masse herausragt.[964]

Der Humanismus der italienischen Renaissance hält das „Ideal des kontemplativen Lebens" und die „Autarkie des menschlichen Geistes" hoch. Besonders auch weiß diese Zeit die „Selbstbezogenheit und Selbstgenügsamkeit eines Erkenntnisprozesses" zu schätzen, „der seinen Sinn in sich selber trägt".[965] Deswegen ist es kaum verwunderlich, dass die Frührenaissance – in ihrem Anspruch auf geistige Befreiung des Menschen bei gleichzeitigem Bewusstsein von dessen natürlichen Grenzen – die Melancholie, deren Wesen ja in der selbstversunkenen Erkenntnis der „furchterregenden und ekstatischen Polaritäten des Lebens" besteht,[966] als positive geistige Kraft sozusagen neu entdeckt. Unabhängig von der „Vorstellung der Melancholie als Bedingung schöpferischen Tuns",[967] die maßgeblich durch Marsilio Ficino in die gelehrte Welt getragen wurde,[968] prägt sich die Nobilitierung dieser – nun allerdings temporären und auch auf unbelebte Dinge übertragbaren – Gefühlsstimmung in der ‚schönen' Literatur aus, von der mittelalterlichen Epik über Barockdichtung, Aufklärung, Klassik und Romantik bis hin zur Dekadenz- bzw. Jahrhundertwende-Literatur.[969]

Wenn es etwa bei Schopenhauer heißt, dass „Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie an einander gränzen, ja in einander übergehen", bzw. dass „die dichterische Begeisterung eine Art Wahnsinn" sein könnte,[970] so erfährt diese Ansicht in der psychopathologischen Literaturdeutung nachhaltig Beifall. Den engen Zusammenhang zwischen künstlerischer Kreativität und Geisteskrankheit sowie Persönlichkeitszerfall hat besonders der italienische Psychiater Cesare Lombroso („in der Geniefrage einer der größten Anreger

964 Paul Demont: Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament. In: Clair (Hg.), Melancholie, S. 34–37; hier: S. 36.
965 Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, Saturn und Melancholie, S. 354.
966 Vgl. Eric G. Wilson: Unglücklich glücklich. Von europäischer Melancholie und American Happiness. Stuttgart 2008, S. 42.
967 Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, Saturn und Melancholie, S. 351.
968 Vgl. ebd., S. 368 ff.
969 Zu den notwendigen Einschränkungen und vor allem die verschiedenen Nationalliteraturen berücksichtigenden Ergänzungen vgl. ebd., S. 319 ff.
970 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 258.

aller Zeiten“),[971] von der französischen Psychiatrie und Degenerationstheorie herkommend,[972] in seiner viel beachteten Schrift „Genie und Irrsinn“ (in erster Auflage 1864 erschienen) bekräftigt. Durch Wilhelm Lange-Eichbaums Werk „Genie, Irrsinn und Ruhm“ (in erster Auflage 1927 erschienen) ist diese – ja auch von Nietzsche bestätigte –[973] Tradition, die bis zu Platon zurückreicht,[974] fest- und sogar (wenn auch mit Einschränkungen) fortgeschrieben worden.[975] Den Ruf einer gewissermaßen übersprudelnd produktiven Quelle erhält die Melancholie, die seit der Entdeckung des Blutkreislaufs in den 1620er-Jahren immerhin theoretisch nicht länger an die Viersäftelehre gebunden war,[976] aber recht eigentlich erst wieder durch die Entwicklung der Psychoanalyse;[977] wenn auch nicht unterschlagen werden soll, dass schon bei Lombroso der Gedanke von der Geisteskrankheit als Voraussetzung für Originalität und Innovation anklingt.[978]

Über die fruchtbare Verbindung von Dichtung und Neurose hat besonders – und nicht immer zur Freude der gelehrten Welt –[979] der Wiener Nervenarzt

---

971 Wilhelm Lange-Eichbaum: Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathographie des Geistes. 4. Auflage, vollständig neu bearbeitet u. um über 1500 neue Quellen vermehrt v. Wolfram Kurth. München, Basel 1956, S. 173.

972 Zu den Vorläufern von Lombroso vgl. etwa Laura Bossi: Melancholie und Entartung. In: Clair (Hg.), Melancholie, S. 398–411.

973 Vgl. etwa in „Menschliches, Allzumenschliches“ den Aphorismus 231: „Die Entstehung des Genies“.

974 Vgl. etwa Hubertus Tellenbach: Melancholie. Problemgeschichte – Endogenität – Typologie – Pathogenese – Klinik. Vierte, erweiterte Auflage mit einem Exkurs in die manisch-melancholische Region. Mit einem Geleitwort v. Freiherr V. E. v. Gebsattel. Berlin u.a. 1983, S. 7f.

975 Vgl. Wilhelm Lange-Eichbaum/Wolfram Kurth: Genie, Irrsinn und Ruhm. Siebente, völlig neubearbeitete Auflage v. Wolfgang Ritter. München, Basel 1986ff.

976 Vgl. Noga Arikha: Die Melancholie und die von Körpersäften ausgelösten Leidenschaften am Beginn der Moderne. In: Clair (Hg.), Melancholie, S. 232–240; bes.: S. 233.

977 Vgl. hierzu auch Johannes Cremerius: Einleitung des Herausgebers. In: Ders. (Hg.): Neurose und Genialität. Psychoanalytische Biographien. Frankfurt a.M. 1971, S. 7–25.

978 So spricht Lombroso davon, „wie diejenigen, die zugleich Genies und Wahnsinnige waren [...], durch halbe Wahrheit die Völker um ganze Jahrhunderte haben vorauseilen lassen“. Cesare Lombroso: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Mit Bewilligung des Verfassers nach der 4. Auflage des italienischen Originaltextes übersetzt v. A. Courth. Leipzig o.J. [1887], S. 344.

979 Vgl. etwa die sich besonders über Stekels Aktivitäten verärgert zeigende Einleitung von Peter Urban in: Urban (Hg.), Psychoanalyse und Literaturwissenschaft, S. VII-XLVI; bes.: S. XXXff. Vgl. hierzu auch Herta Steinbauer: Die Psychoanalyse und ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge mit besonderer Berücksichtigung von Freuds Theorie der Literatur und seiner Deutung dichterischer Werke. Zugleich ein Beitrag zur philosophischen Anthropologie. Basel, Boston 1987, S. 162.

Wilhelm Stekel (1868–1940),[980] der zwar nicht ohne Einfluss auf die Weltliteratur geblieben ist,[981] dessen Werk aber heute der Wiederentdeckung harrt,[982] in seiner Schrift „Dichtung und Neurose“ (1909) referiert. Vor allem basierend auf dem kurz zuvor erschienenen Aufsatz „Der Dichter und das Phantasieren“ (1908 [1907]) seines berühmten Mentors Sigmund Freud,[983] entwickelt „[d]er genialische *Stekel*“[984] darin eine Theorie von der Neurose und ihren verschiedenen Ausprägungsformen, zu denen ja nicht zuletzt auch die Melancholie (bzw. Depression) zählt,[985] als eigentlicher Triebfeder dichterischen Schaffens. Wie der Neurotiker, dessen manifestes Leiden als eine Kompromisslösung in der Folge des unentschiedenen Kampfes „zwischen unbewussten Regungen und bewussten Hemmungen“ angesehen werden kann,[986] steht laut Stekel auch der Künstler „unter der Herrschaft der Verdrängung“; auch bei ihm zeitige „die Dissonanz zwischen Bewusste[m] und Unbewusste[m] einen *psychischen*

980 Vgl. Gerhard Stumm/Alfred Pritz/Paul Gumhalter/Nora Nemeskeri/Martin Voracek (Hg.): Personenlexikon der Psychotherapie. Wien, New York 2005, S. 453–455.

981 So findet er sich an zentraler Stelle in Jerome David Salingers „Fänger im Roggen“ (1951) zitiert. Vgl. J. D. Salinger: Der Fänger im Roggen. Reinbek b.H. 1966, S. 138.

982 Zu ersten löblichen Schritten in dieser Richtung vgl. Walter Schindler: Über Wilhelm Stekel. In: Wilhelm Stekel: Aktive Psychoanalyse – eklektisch gesehen. Ein Lesebuch. Zusammengestellt, kommentiert, mit eigenen Fällen ergänzt u. hg. v. Walter Schindler. Bern 1980, S. 7–36.

983 Auch Otto Ranks Schrift „Der Künstler“ (Erstauflage 1907), die besagten Typus *„zwischen dem Träumer und dem Neurotiker“* positioniert, wäre hier zu nennen. Vgl. Otto Rank: Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens. Vierte, vermehrte Auflage. Leipzig u.a. 1925, S. 53.

984 Walter Muschg: Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. In: Urban (Hg.), Psychoanalyse und Literaturwissenschaft, S. 156–177; hier: S. 157.

985 Die Melancholie bzw. Depression wird von Freud in seiner „Allgemeinen Neurosenlehre“ (1917 [1916–17]) wie folgt erläutert: „Jede Neurose enthält eine […] Fixierung [an eine bestimmte Phase der Vergangenheit, M.B.], aber nicht jede Fixierung führt zur Neurose, fällt mit Neurose zusammen oder stellt sich auf dem Wege der Neurose her. Ein Mustervorbild einer affektiven Fixierung an etwas Vergangenes ist die Trauer, die selbst die vollste Abwendung von Gegenwart und Zukunft mit sich bringt. Aber die Trauer scheidet sich selbst für das Laienurteil scharf von der Neurose. Dagegen gibt es Neurosen, die man als eine pathologische Form der Trauer bezeichnen kann.“ Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916–17 [1915–17]). In: Studienausgabe; Bd. I. Frankfurt a.M. 2000, S. 33–445; hier: S. 275 f. Zum Zusammenhang zwischen Melancholie und Neurose sowie Psychose vgl. auch Alfred Adler: Melancholie und Paranoia [1914]. In: Ders.: Praxis und Theorie der Individualpsychologie. Vorträge zur Einführung in die Psychotherapie. Neu hg. v. Wolfgang Metzger. Frankfurt a.M. 1974, S. 265–280; bes.: S. 268. Vgl hierzu auch Karl Abraham: Ansätze zur psychoanalytischen Erforschung und Behandlung des manisch-depressiven Irreseins und verwandter Zustände (1912). In: Gesammelte Schriften in zwei Bänden; Bd. I. Frankfurt a.M. 1982, S. 146–162; hier: S. 146 ff. Vgl. auch Richard Krafft-Ebing: Die Melancholie. Eine klinische Studie. Erlangen 1874, S. 4.

986 Stekel, Dichtung und Neurose, S. 4.

Konflikt",[987] der in seinem speziellen Fall allerdings die Voraussetzung für die – bedingt mit der Traumaktivität eines jeden vergleichbare –[988] Kunstproduktion sei.[989] Was Nietzsche auf die knappe Formel „Genie = Neurose"[990] gebracht hat, formuliert Stekel ähnlich einprägsam: „Nicht jeder Neurotiker ist ein Dichter. Aber jeder Dichter ist ein Neurotiker."[991]

Während Freud (zunächst) noch davor zurückscheut, den ‚echten' Dichtern psychoanalytisch nahe zu rücken, wendet Stekel sein Erkenntnisinteresse einzig und allein auf den Schaffensprozess dieser Begnadeten. Freud stellt (in besagter Schrift) bewusst nur Vermutungen an über „die anspruchsloseren Erzähler von Romanen, Novellen und Geschichten".[992] Ihnen attestiert er, die Tagträumerei eines jeden Erwachsenen (Phantasiebildungen als Ersatz für die Kinderspiele), deren „Überwuchern und Übermächtigwerden" ursächlich für „den Verfall in Neurose oder Psychose"[993] sei, gewissermaßen professionalisiert zu haben. Wie alle Menschen von unbefriedigten Wünschen gequält, die die Phantasietätigkeit in Richtung Wunscherfüllung lenken mit dem Ziel einer „Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit"[994] (wie im Fall der Träume eines jeden), vermögen besagte Unterhaltungsschriftsteller denselben Vorgang in Schöpferkraft umzumünzen, nämlich unverkennbar „[s]eine Majestät das Ich, den Helden aller Tagträume",[995] glänzend literarisch in Szene zu setzen. Wie dem Dichter dies in einer Weise gelingt, die nicht peinlich berührt, sondern ästhetisch Lust spendet,[996] verbleibt

---

987 Ebd., S. 5.

988 „Traum und Dichtung sind fast identische psychische Phänomene. Der Traum holt sein Material aus den Tiefen des Unbewussten." Ebd., S. 3.

989 In seiner Autobiographie betont Stekel einen wesentlichen Unterschied zwischen sich und Freud. Seiner Meinung nach würden alle Neurosen aus einem mentalen Konflikt resultieren. Als er diese Ansicht formulierte, hätte Freud in den Neurosen allein die Konsequenz unerfüllter Libido gesehen. In der Stekelschen Lehre hingegen sei der auslösende Konflik nicht auf die sexuelle Sphäre beschränkt. Vgl. Wilhelm Stekel: The Life Story of a Pioneer Psychoanalyst. Edited by Emil A. Gutheil. With an Introduction by Hilda Stekel. New York 1950, S. 244 ff.

990 Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1887–1889, S. 530.

991 Stekel, Dichtung und Neurose, S. 5.

992 Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907]). In: Studienausgabe; Bd. X. Frankfurt a.M. 2000, S. 169–179; hier: S. 176.

993 Ebd., S. 175.

994 Ebd., S. 174.

995 Ebd., S. 176.

996 Während der normale Neurotiker „seine Unzufriedenheit über das sozial Verpönte seiner Ambitionen und Wünsche in allerlei Revisionen investiert und so die Wirklichkeit in der Phantasie korrigiert", gelänge es dem Dichter, „dem Egoismus des Wunsches eine Gestalt zu geben, die auf *ästhetischen Lustgewinn* zielt und deshalb sozial akzeptabel" sei. Hans-Martin Lohmann: Sigmund Freud. Reinbek b.H. ^{5}2004, S. 59.

für Freud allerdings – wenn auch für den einen oder anderen nicht genügend verborgen –[997] im Geheimnis.[998]

Freuds Theorie zufolge ist der Künstler lediglich „im Ansatze auch ein Introvertierter, der es nicht weit zur Neurose hat".[999] Stekel hingegen, der den Kernsatz der Freud-Schrift – „der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte"[1000] – sehr ernst nimmt,[1001] sieht besonders auch im ‚echten' Dichter ausschließlich den Neurotiker aktiv, der in seinem Werk gewissermaßen „eine Analyse seiner Neurose" vorlegt.[1002] Keineswegs ist Stekel aber daran gelegen, den Künstler als Neurotiker „abzukanzeln", um hier eine Formulierung Adornos aufzugreifen, dessen Kritik allerdings die gesamte psychoanalytische Lehre umfasst,[1003] nicht allein die Stekelsche, die sonst allzu häufig als Blitzableiter herhalten muss.[1004] Vielmehr geht es Stekel darum, die Neurose als „die Grundlage alles Fortschrittes" zu würdigen:

997 Für C. G. Jung steht fest, dass „das irrational Schöpferische, das gerade in der Kunst am allerdeutlichsten hervortritt, letztlich aller rationalisierenden Bemühungen spotten wird". Vgl. C. G. Jung: Psychologie und Dichtung. In: Emil Ermatinger (Hg.): Philosophie der Literaturwissenschaft. Berlin 1930, S. 315–330; hier: S. 315.

998 Bescheidene Ansprüche formuliert Freud anlässlich seiner Ehrung mit dem Goethe-Preis: „Die Psychoanalyse kann manche Aufschlüsse bringen, die auf anderen Wegen nicht zu erhalten sind, und so neue Zusammenhänge aufzeigen in dem Webermeisterstück, das sich zwischen den Triebanlagen, den Erlebnissen und den Werken eines Künstlers ausbreitet." Sigmund Freud: Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus (1930). In: Studienausgabe; Bd. X. Frankfurt a.M. 2000, S. 292–296, hier: S. 296. Zu den Differenzen zwischen Freud und der Literaturwissenschaft, d.h. zwischen einer ursachenerklärenden und einer sinnverstehenden Wissenschaft, vgl. Peter von Matt: Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Stuttgart 2001, S. 51 ff.

999 Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 366.

1000 Freud, Der Dichter und das Phantasieren, S. 173.

1001 Und die Dichter unterstützen ihn darin; sogar Doderer äußert sich an versteckter Stelle, im „Skizzenbuch No 21", in diesem Sinne: „Die ‚gewöhnlichen' Menschen (die Nicht-Schreibenden), das sind die, welche – zum Unterschied von mir – einen *lebensfähigen* Charakter besitzen: ich liebe sie dafür." Skizzenbuch No 21 (1937). Ser. n. 14.125 d. ÖNB, fol. 53v.

1002 Stekel, Dichtung und Neurose, S. 7.

1003 Vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 19 ff.

1004 Eine Lanze für Stekels „naiven Pionier-Standpunkt", dass zwischen dem Neurotiker und dem Dichter kein Unterschied besteht, daß also das Schreiben eine psychopathologische Praxis ist, hat Michael Rutschky gebrochen: „Von der Praxis der Biographik aus gesehen aber läßt sich Stekels Gleichung mit dem Argument verteidigen, daß in der Biographik der Autor deshalb als Patient aufzutreten scheint, weil in der Therapie der Patient als Autor verstanden wird." Michael Rutschky: Studien zur psychoanalytischen Interpretation von Literatur. Berlin 1978, S. 157.

> Sie drängt den Philosophen zum Grübeln, den Erfinder zur Lösung wichtiger Probleme, den Dichter zur höchsten Leistung. Die Neurose in diesem Sinne ist eigentlich die Blüte am Baume der Menschheit. Ohne die Neurotiker stünden wir heute im A-B-C der Entwicklung.[1005]

Der Dichter ist laut Stekel ein „*seelisch* abnormer Mensch, wie jeder Neurotiker".[1006] Anders als die geistig Kranken hat er den Kontakt zur Wirklichkeit allerdings nicht gänzlich abgebrochen. Wenn Stekel in diesem Zusammenhang darauf hinweist, dass es Krankheiten gebe, „wie z.B. die ‚Melancholie', die an der Grenze zwischen den Neurosen und Psychosen stehen",[1007] kurz darauf sogar vorschlägt, den Titel „Neurose" durch die von Freud verwendete Benennung „Psycho-Neurose" zu ersetzen, um der begrifflichen Verwirrung Herr zu werden,[1008] schließlich dem Genie attestiert, „eine gewisse – oft scheinbare – Verwandtschaft mit beiden Formen, Neurose und Psychose",[1009] aufzuweisen, deutet er nebenbei an, welche große Rolle auch der Melancholie beim künstlerischen Schaffensprozess zukommt.[1010] Die Ursache für Neurose und Psychose vermutet Stekel vor allem in „den infantilen Erlebnissen des Individuums".[1011] Umgebungen, die zur permanenten Verdrängung nötigen, die einen aufreibenden Kampf gegen die Triebe verlangen, befördern demnach die Ausbildung der Neurose (= Kampf zwischen unbewussten und bewussten Kräften, der noch unentschieden ist) bzw. Psychose (= Kampf zwischen unbewussten und bewussten Kräften, der zugunsten der ersteren entschieden wurde).

Ohne nun besonders darauf eingehen zu wollen, welche Probleme und Direktiven (exopoetische Interpretation vs. endopoetische Interpretation)[1012]

1005 Stekel, Dichtung und Neurose, S. 8.

1006 Ebd.

1007 Ebd., S. 9.

1008 Als problematisch erweist sich, dass die Neurose als *seelische* Krankheit mit den „Nerven" nichts zu tun hat und die Psychose als *geistige* Krankheit nichts mit der „Seele". Vgl. ebd.

1009 Ebd., S. 10.

1010 „Die Psychose ist nur das äusserste Extrem der Neurose; während die Neurose den Kampf zwischen Trieb und Hemmung, zwischen Begierde und Unterdrückung, zwischen Wunsch und Angst darstellt, zeigt uns die Psychose den Frieden des Kirchhofes. Natürlich jene Grenzfälle ausgenommen, die zwischen Neurose und Psychose stehen." Ebd.

1011 Ebd.

1012 „Wie der Name sagt, nähert sich der exopoetische Interpret dem Kunstwerk von *außen*; er versucht die Entstehung des Werks zu rekonstruieren und bedient sich dabei aller ihm erreichbaren biographischen und sonstigen Details. Der endopoetische Interpret hält sich *innerhalb* der vom Kunstwerk gesetzten Grenzen; er bemüht sich, jedes Werkdetail im Lichte des Gesamtwerks zu sehen, ohne auf Faktoren zurückzugreifen, die nicht in ihm enthalten sind". Peter Dettmering: Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft. In: Ders.:

aus all dem für den Literaturwissenschaftler, der sich psychoanalytischer Analysemethoden bedienen will, erwachsen –[1013] dies soll an gegebener Stelle weniger theoretisch besprochen denn praktisch durchgeführt werden (vgl. Kap. 5.7) –,[1014] muss zuletzt noch darauf hingewiesen werden, wie sinnvoll es ist, in diesem Zusammenhang sowohl Freud („Der Dichter und das Phantasieren") als auch Stekel („Dichtung und Neurose") zu berücksichtigen. Als Beleg hierfür soll ein Zwischenruf Fernando Pessoas dienen, der in seinem „Buch der Unruhe" festgestellt hat, dass es „zwei Arten von Künstlern" gibt: „den Künstler, der dem Ausdruck verleiht, was er nicht hat" (= der Freudsche Phantast und Verursacher von U-Literatur), „und den Künstler, der dem Ausdruck verleiht, was er zuviel gehabt hat" (= der Stekelsche Neurotiker und Produzent von E-Literatur).[1015]

Wenn bisher immer noch nicht geklärt wurde, was hier eigentlich unter „Melancholie" (das alte Wort für die Depression) bzw. „Depression" (der neue Begriff für die Melancholie) verstanden werden soll,[1016] dann liegt das zum einen daran, dass das Interesse der vorliegenden Arbeit nicht so sehr an den Melancholie-Theorien (ausgenommen die klassischen psychoanalytischen Melancholie-Theorien von Karl Abraham, Sigmund Freud und Melanie Klein),[1017] auch nicht am begrifflichen Gebrauch der Melancholie (eine anthropologische Konstante) bzw. der Depression (ein in den normalen Sprachgebrauch übergehender medizinisch-psychologischer Fachbegriff) orientiert ist,[1018] sondern besonders an einem bestimmten Erfahrungsgehalt (von der „Krise des Signifikanten" zum „Scheitern des Signifikanten"), den das in seiner langen Ge-

---

Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M. 1981, S. 7–16; hier: S. 7.

1013 Vgl. hierzu etwa Walter Schönau/Joachim Pfeiffer: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. 2., aktualisierte u. erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2003.

1014 Die vorliegende Arbeit geht übrigens d'accord mit Claude Lévi-Strauss: „Ebenso wie es keine strukturale Analyse ohne ständigen Rückgriff auf die Ethnographie geben kann, begreife ich nicht, wie man unter strukturalen Aspekten ein Werk studieren kann, ohne sich zuerst aller Informationen versichert zu haben, die Geschichte, Biographie, Philologie der Interpretation liefern können." Lévi-Strauss, Das wilde Denken, S. 127.

1015 Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 231.

1016 Zur Unmöglichkeit, „den gesamten Komplex dessen, was gemeinhin als Melancholie bezeichnet wird, in den Griff zu bekommen", vgl. Heidbrink, Melancholie und Moderne, S. 25 ff.

1017 Vgl. etwa Georg Bruns: Zweifeln am Dasein. Aus der Behandlung eines depressiven Patienten. In: Psyche 59 (2005), H. 9/10, S. 816–842; bes.: S. 817–820.

1018 Vgl. etwa Michael Schmidt-Degenhard: Phänomenologische Begriffsbestimmung der Melancholie. In: Christoph Mundt/Peter Fiedler/Hermann Lang/Alfred Kraus (Hg.): Depressionskonzepte heute: Psychopathologie oder Pathopsychologie? Berlin u.a. 1991, S. 17–32.

schichte begrifflich weitgehend zersetzte, aus vielerlei Perspektive betrachtete und zu betrachtende Phänomen bietet. Was wir heute darunter verstehen, ließe sich einmal ganz allgemein als „ein komplexes, multifaktorielles Geschehen“ definieren,

> an dem konstitutionelle Faktoren, biologische Vulnerabilität, ungünstige Früherfahrungen und Objektbeziehungsstrukturen beteiligt sind, die eine reife Integration der Selbst- und Objektrepräsentanzen in Ich, Ich-Ideal und Überich nur ungenügend gelingen lassen.[1019]

Nicht allein deshalb, weil sie die ebenso anstrengende wie unfruchtbare Diskussion um die terminologische Verwirrung kurzerhand dadurch beendet, dass sie den Begriff „melancholisch-depressiver Komplex“ einführt, um die typische Symptomkonstellation zusammenfassen (Gedrücktheit der Stimmung, psychomotorische Hemmung, Denkhemmung, Entschlusserschwerung, Insuffizienzgefühle, depressive Ideen, Selbstgefährlichkeit, Interessenverarmung),[1020] soll hier zuletzt Julia Kristevas Depressions- und Melancholiestudie „Schwarze Sonne“ (erstveröffentlicht 1987) hinzugezogen werden. Dies geschieht vor allem auch aus dem Grund, weil die bulgarische Literaturtheoretikerin und Psychoanalytikerin, wie Michael Ignatieff in seiner Vorstellung des Werks erkannt hat, „auf der produktiven Rolle der Depression beim kreativen Prozeß und bei der Erforschung der menschlichen Natur“[1021] beharrt. Und hierzu entwickelt sie eine Theorie der Melancholie, in der, wie Lothar Bayer in seiner Rezension resümiert hat, „die Stellung des Subjekts zur Sprache“ der „entscheidende Parameter“ ist.[1022]

Zunächst einmal: In der wohl berühmtesten aller theoretischen Schriften zum Thema, in „Trauer und Melancholie“ (1917 [1915]), unterscheidet Freud die Melancholie von der Trauer dadurch, dass er erstere als „zwangsneurotische Reaktion auf den unbewältigten Verlust eines Objekts“ bestimmt, „dessen

---

1019 Werner Bohleber: Editorial. In: Psyche 59 (2005), H. 9/10, S. 781–788; hier: S. 787.

1020 Zu den Symptomen der „reinen Melancholie“ bzw. „reinen Depression“ vgl. etwa Karl Leonhard: Aufteilung der endogenen Psychosen und ihre differenzierte Ätiologie. Hg. v. Helmut Beckmann. 8. Auflage. Stuttgart, New York 2003, S. 17 ff.

1021 Michael Ignatieff: Schwarze Sonne [Rez. zu Stanley W. Jackson: Melancholia and Depression. New Haven 1987 und Julia Kristeva: Soleil Noir. Dépression et mélancolie. Paris 1987]. In: Merkur 42 (1988), H. 9/10, S. 872–878; hier: S. 874.

1022 Lothar Bayer: [Rez. zu Julia Kristeva: Soleil noir. Dépression et mélancholie. Paris 1987]. In: Psyche 59 (2005), H. 9/10, S. 1021–1027; hier: S. 1027.

ursprüngliche Wahl einer narzißtischen Besetzung entstammt".[1023] Zurückgezogen ins Ich, dient die freigewordene Libido nun dazu, „eine *Identifizierung* des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt herzustellen",[1024] so dass sich der Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt („Selbstvorwürfe als Vorwürfe gegen ein Liebesobjekt", „die von diesem weg auf das eigene Ich gewälzt sind"),[1025] worunter der Melancholiker laut Freud ja am meisten leide: „Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst."[1026] Ein weiterer Unterschied: „Während ansonsten Trauer eine Bewegung ist, die entsteht, wächst, dauert, vergeht, zeigt die melancholische Trauer keine *Bewegung*. Sie ist in Permanenz da, ohne Erstreckung."[1027]

Auch Kristeva nimmt „[d]as Verschwinden dieses unentbehrlichen Wesens"[1028] als Auslöser für die (permanente) Verzweiflung an, die häufig „nur die Verschiebung des Hasses oder Bemächtigungswunsches" sei, „die ich gegenüber der und dem hege, die mich verraten oder verlassen haben".[1029] Für die Philosophin ist der (narzißtische) Melancholiker allerdings einer, der letztlich an einem viel tiefer gehenden Konflikt massiv leidet. Sich hierbei auf die Freudsche Theorie berufend, die eine derartige Auslegung zulasse,[1030] wohl mehr aber noch in der Nachfolge von Karl Abraham[1031] und Melanie Klein[1032]

1023 Heidbrink, Melancholie und Moderne, S. 40.

1024 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie (1917 [1915]). In: Studienausgabe; Bd. III. Frankfurt a.M. 2000, S. 193–212; hier: S. 203.

1025 Ebd., S. 202.

1026 Ebd., S. 200.

1027 Tellenbach, Melancholie, S. 23.

1028 Kristeva, Schwarze Sonne, S. 12.

1029 Ebd.

1030 Dass die „Wirkungen der ersten, im frühesten Alter erfolgten Identifizierungen […] allgemeine und nachhaltige sein [werden]", hat Freud später deutlicher ausgeführt. Vgl. hierzu Sigmund Freud: Das Ich und das Es (1923). In: Studienausgabe; Bd. III. Franfurt a.M. 2000, S. 298 ff. Zum Abschied als urvordenkliche Erfahrung des Kindes, in der es den Schmerz über das „Verschwinden" der Mutter in einer symbolischen Handlung des „Wiederkommens" sublimiert, vgl. Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips (1920). In: Studienausgabe; Bd. III. Frankfurt a.M. 2000, S. 213–272; bes.: S. 224 ff.

1031 Vgl. Karl Abraham: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen (1924). In: Gesammelte Schriften in zwei Bänden; Bd. II. Frankfurt a.M. 1982, S. 32–102.

1032 Vgl. Melanie Klein: Frühkindliche Angstsituationen im Spiegel künstlerischer Darstellungen (1929). In: Gesammelte Schriften; Bd. 1, Teil 1. Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, S. 329–341. Vgl. auch Melanie Klein: Die Trauer und ihre Beziehung zu manisch-depressiven Zuständen (1940). In: Gesammelte Schriften; Bd. 1, Teil 2. Stuttgart-Bad Cannstatt 1996, S. 159–199. Vgl. hierzu auch Julia Kristeva: Das weibliche Genie – Melanie Klein. Das Leben, der Wahn, die Wörter. Gießen 2008, S. 77 ff.

stehend, die das traumatische Erlebnis eindeutig in die früheste und frühe Kindheit der Erkrankten verlagern, nimmt Kristeva an, dass der melancholisch-depressive Komplex vor allem durch „die *unmögliche Trauer um das mütterliche Objekt*"[1033] bestimmt sei. Die Schwermut ist dann kein „kaschierter Angriff gegen einen als feindlich, weil frustrierend imaginierten Anderen", sondern das „Signal eines gekränkten, unvollständigen, leeren ursprünglichen Ichs".[1034] In einer „nicht symbolisierbaren, unnennbaren" Weise derart früh verletzt, ist für diesen Typ von narzißtisch Deprimierten die Schwermut „in Wirklichkeit das einzige Objekt, genauer: sie ist Ersatzobjekt".[1035]

Um die erste Identifizierung betrogen, die eine imaginäre Bindung hervorgebracht hätte (also die strukturelle Notwendigkeit, um ‚richtige' Objekte des Begehrens zuzulassen), trauern die Kristevaschen Depressiven unablässig um das – aus Heideggerschem und Freudschem Gedankengut zusammengesetzte – „Ding". Wie Lothar Bayer recht verständlich zusammenfasst, bezeichnet der Begriff bei Kristeva

> den Verlust an Vollständigkeit, Unmittelbarkeit und Genießen, der mit dem sprachlichen Sein einhergeht. Der spätere Melancholiker kann den trennenden, triangulierenden (H. Segal) Einschnitt, den die sprachliche Vermittlung beinhaltet, nicht verkraften. Er erträgt die symbolische Negativität nicht, er interpretiert, so könnte man sagen, die symbolische Eröffnung von Welt als unheilbaren, ersatzlosen Verlust. In der Melancholie ist ein Zustand vor der eigentlichen Objektkonstituierung fixiert, diesseits von Bedeutung und Differenz. Deshalb spricht Kristeva vom Verlust eines Präobjekts, vom Verlust des Dings.[1036]

Um seiner habhaft zu werden, verbleibt dem Melancholiker, dessen Sinngebungsprozess gewissermaßen an der Grenze zwischen *Symbolischem* und *Semiotischem* steht,[1037] allein die poetische Ausrichtung, nämlich der Gebrauch von „Melodien, Rhythmen, semantischen Polyvalenzen".[1038] So findet er zurück zu seinem ersten Ergänzer, der allerdings gleichzeitig als Isolator empfunden wird. Eine Hassliebe existiert fort und fort. Einerseits ist der Melancholiker bei

1033 Kristeva, Schwarze Sonne, S. 17.
1034 Ebd., S. 20.
1035 Ebd.
1036 Bayer, [Rez. zu Julia Kristeva: Soleil noir. Dépression et mélancholie], S. 1022.
1037 Zu den Beziehungen, die Kristeva zwischen dem Semiotischen (die ‚Musik' der Sprache) und dem Symbolischen (Semantik, Syntax, linguistische Kategorien) im Sinngebungsprozess herstellt, vgl. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a.M. 1978.
1038 Kristeva, Schwarze Sonne, S. 22.

Kristeva also einer, dessen signifikante Bindungen gestört sind (das Symbolische), andererseits ist er einer, der diesen Verlust durch Einsatz körperlich motivierter, sozusagen musikalischer Artikulationsweisen zu kompensieren vermag (das Semiotische). Anders ausgedrückt: Sein größtes (seelisches) Defizit ist gleichzeitig seiner bester (literarischer) Trumpf![1039]

Literarisches Schaffen, dieses Transponieren von Affekten „in Rhythmen, Zeichen, Formen",[1040] ist für Kristeva daher Ergebnis einer – also schöpferischen und humanitären – „Traurigkeit als Zeichen der Trennung und Beginn der Dimension des Symbols".[1041] Als „Komplize und Zeuge zugleich der Fragilität des Signifikanten",[1042] ist der (schriftstellernde) Melancholiker geradezu prädestiniert, mittels ‚semiotischer' Rückeroberungszüge das ein für alle Mal verlorene erste Terrain (das Ding) immer wieder neu vor sich (und dem potentiellen Leser) auferstehen (affektiv spürbar werden) zu lassen. In diesem (sublimatorischen) Vorgang weniger ein (psychanalytisches) Durcharbeiten als eine (therapeutische) Katharsis erkennend, spricht Kristeva hochachtungsvoll von einem „luzide[n] Gegen-Depressivum", das hier (also in der Literatur) wirksam sei (im Gegensatz zum „neutralisierende[n] Anti-Depressivum" der Psychoanalyse").[1043]

Den – von Julia Kristeva bedeutend weiterentwickelten – psychoanalytischen Theorien wird häufig ihre schwere Nachvollziehbarkeit und Unbeweisbarkeit zum (wohl teilweise leider berechtigten) Vorwurf gemacht.[1044] Vielleicht ist dies auch der Grund, weshalb László F. Földényi bezüglich der „Schwarzen Sonne" von einem Buch spricht, „das trotz seiner Themenwahl im Grunde genommen nichts mit der Melancholie zu tun hat"?[1045] Sicherlich könnte man sich fragen, ob dieselben Mechanismen, die bei Kristeva mit psychoanalytisch-linguistischem Spezialvokabular (und außerdem bisweilen poetisch überambitioniert) erläutert werden, etwa, dass der Depressive die Verneinung verleugnet, wobei die Verneinung des Mutter-Verlusts als der Beginn des Sprechens ‚nor-

1039 Vgl. hierzu auch Bettina Schmitz: Julia Kristeva – der Zauber der Sprache oder: Die Alchemie des Wortes in den Lauten. In: http://www.boell-bremen.de/dateien/Bettina_Schmitz_e02.PDF (= Heinrich Böll Stiftung Bremen/Hannah Arendt Preis für politisches Denken e.V.).

1040 Kristeva, Schwarze Sonne, S. 30.

1041 Ebd.

1042 Ebd., S. 28.

1043 Ebd., S. 33.

1044 Vgl. Lewis Wolpert: Anatomie der Schwermut. Über die Krankheit Depression. München 2008, S. 146f.

1045 László F. Földényi: Berliner Tagebuch 1988–89. Auszüge. In: Ders.: Ein Foto aus Berlin. Essays, 1991–1994. München 1996, S. 237–306; hier: S. 285.

mal‘ wäre, hingegen die Verleugnung der Verneinung den ‚melancholischen‘ Rückzug zum Ding bedeutet, wo dann der Gebrauch einer künstlichen bzw. künstlerischen Sprache eingeübt wird usw.,[1046] – ob dies also nicht auch einfacher, weniger umständlich und verrätselt ausgedrückt werden könnte (wie dies z.B. Hermann Broch in seiner phänomenalen Hofmannsthal-Studie geglückt sein dürfte).[1047] Die vorliegende Arbeit erhebt dennoch den Anspruch, anhand des Dodererschen Werkes, der literarischen Arbeiten und der zu Lebzeiten zur Veröffentlichung gebrachten sowie im Tagebuch verstreuten poetologischen Reflexionen, die Brauchbarkeit des Kristevaschen Ansatzes (und der Ideen ihrer Vorgänger im psychoanalytischen Geiste) zur Erläuterung der hier verhandelten ‚literarischen‘ Zusammenhänge zu beweisen. Tatsächlich könnte sich ihre Theorie nämlich als das fehlende Bindeglied erweisen, um den gesamten hier verhandelten thematischen Komplex von Musik und Melancholie zu entschlüsseln (vgl. Kap. 7).

4.2 Doderer und die Depression

> „Den Wissenden ist dieser sich öffnende Spalt bekannt, wie auch seine Unentbehrlichkeit im Haushalt des Geistes.“[1048]
> Heimito von Doderer

Heimito von Doderer war Zeit seines Lebens der Schwermut ausgesetzt. Die Tagebücher des Autors, allen voran die seit 1996 in Buchform vorliegenden „Tagebücher 1920–1939“, aber auch die von 1940 bis 1950 reichenden „Tangenten“ (1964)[1049] sowie die beiden „Commentarii“-Bände „1951 bis 1956“

1046 Vgl. Kristeva, Schwarze Sonne, S. 52 ff.

1047 Die ‚Anwesenheit‘ einer Trennung (Trennung von Ich und Welt bei Broch; das Ding bei Kristeva) führt einerseits zu Sprachverlust (Thema des Chandos-Briefes), andererseits ist sie mit Mitteln der (dichterischen) Sprache überbrückbar bzw. heilbar (der Chandos-Brief selbst). Vgl. Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt. München 1964, S. 148 ff. Hierbei folgt Broch freilich nur Hofmannsthalschem Gedankengut: „Zu Zeiten wieder wird er [der deutsche Geist, M.B.] die Herablassung des Sprechens verschmähen, wird er durch Krisen einer Sprachbezweiflung durchgehen, die ihre furchtbaren Spuren bis in die flackernden Züge seines Gesichtes zurücklassen wird und wieder zu Zeiten sich emporschwingen zu einer Ahnung der heilenden Funktion der Sprache“. Hugo von Hofmannsthal: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. In: Gesammelte Werke; Bd. 10. Frankfurt a.M. 1980, S. 24–41; hier: S. 33.

1048 DD 895.

1049 Helmut Olles sieht in den „Tangenten“ „weitgehend ein Buch der Selbstkritik und Selbstver-

und „1957 bis 1966“ aus dem Nachlass (erschienen 1976 und 1986), geben hiervon beredtes Zeugnis. Melancholische Anwandlungen und depressive Schübe werden darin en masse und en detail verzeichnet. Doch nicht nur in seinen intimistischen Aufzeichnungen herrscht die bedrückte Stimmung vor (vgl. Kap. 4.2.1). Auch in seinem erzählerischen Werk, besonders aber in den „Divertimenti“, nehmen (grundlose) Trauer und Melancholie einen großen Raum ein. Das sozusagen nachklappende „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho“, das Doderer (worauf in diesem Zusammenhang nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden kann) für sein „eigentliches ‚Hauptwerk‘“[1050] erachtete (und das somit nicht nur formal besonders geglückt sein, sondern auch die Kernbotschaft seines künstlerischen Schaffens enthalten dürfte), könnte man geradezu als herausragendes Beispiel für die explizite Darstellung der Depression in der Literatur des 20. Jahrhunderts lesen (neben Hofmannsthals „Ein Brief“, Musils „Törleß“, Nabokovs „Entsetzen“, Pessoas „Buch der Unruhe“ und Sartres „Der Ekel“). Ja, man ginge wohl nicht zu weit, bezeichnete man die „tiefe Schwermut“, „die […] in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer seltener Melancholie genannt [wird]“,[1051] nicht bloß als eine der existenziellen Grundkonstanten in der Psycho- bzw. Pathographie des Autors. Nein, die Erkenntnis müsste sich durchsetzen, dass der Schilderung labiler Emotionalitäten und niedergeschlagener Stimmungen auch im literarischen Werk Heimito von Doderers eine immense Bedeutung zukommt (vgl. Kap. 4.2.2).

4.2.1 Der „rätselhafte ‚Knick‘ im Gemüt“ – Melancholie und Depression im Leben

An einer kleinen Mamorbüste des Knaben Heimito, so berichtet es der große „Spiegel“-Artikel aus dem Jahr 1957, habe Doderer seinen Besuchern zu-

---

ständigung“: „Man erfährt, daß er [Doderer, M.B.] zu Depressionen geneigt habe, liest von ‚Gebrochensein‘ und von einem ‚verfehlten Leben‘, von Leere. Er sei ein ‚unmöglicher Charakter‘. Die sehr österreichische Wehmut des Lenau-Urenkels, die auch an entscheidenden Stellen der großen Romane durchschlägt, wird zitiert: ‚Furcht vor dem Übergewaltig-Werden der Wehmut.‘“ Helmut Olles: Die Sachen sind wir selbst. Der Romancier Heimito von Doderer. Frankfurter Hefte 20 (1965), S. 345–352; hier: S. 348.

1050 Vgl. hierzu Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 390.

1051 Vgl. László F. Földényi: „Ein wenig von dieser langweiligen Erde loskommen“. Zu Arnold Böcklin. In: Ders.: Das Schweißtuch der Veronika. Museumsspaziergänge. Frankfurt a.M. 2001, S. 167–184; bes.: S. 179. Zu den Konnotationen des Melancholiebegriffs sowie zur historischen Rolle der Melancholie vom Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts vgl. etwa Franz Loquai: Künstler und Melancholie in der Romantik. Frankfurt a.M. 1984, S. 9–57.

weilen „einen entfernt mongolischen Einschlag" demonstriert,[1052] „einen depressiven Zug: das Erbe Lenaus, die Schwermut, ‚die ich fürchte'".[1053] Tatsächlich scheint das Leben des Österreichers, um es mit den Worten seines prominenten Vorfahren Nikolaus Lenau auszudrücken,[1054] „dieses vollendeten Adepten der Schwermut" (Ulrich Horstmann),[1055] „eine Art Gravitation nach dem Unglücke"[1056] zu regieren. Nach eigener Aussage „von dumpfer Schwere seit den Kindertagen belastet" (TB 101, 20. 11. 1922),[1057] besitzt nicht nur der junge Doderer eine erstaunliche Empfänglichkeit für die Krise. Hierbei in erster Linie die Absicht verfolgend, Verständnis für die äußerst verschlossenen Tagebücher nach 1950 zu entwickeln,[1058] hat Schmidt-Dengler jene „Krisen-Sukzession im Leben Doderers"[1059] genauer in den Blick genommen. Wie es in der Literaturwissenschaft – besonders auch in der Doderer-Forschung –[1060] seit längerem üblich ist, entschuldigt er sich zu-

1052 Von einem Schüler namens Doderer ist im „Grenzwald"-Fragment die Rede: „Der Doderer mit den Schlitzaugen." DG 9.

1053 Vgl. [Anonymus], Der Spätzünder, S. 57.

1054 Der österreichische Dichter Nikolaus Lenau (1802–1850), eigentlich Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau, entstammt der ersten Ehe Theresia Maygrabers. Durch ihre zweite Ehe wird sie (in väterlicher Linie) die Ururgroßmutter Doderers. Vgl. Heimito von Doderer-Institut, Wien (Hg.): Heimito von Doderer 1896–1966. Katalog zur Ausstellung in der Österreichischen Nationalbibliothek vom 3. November bis 17. Dezember 1976, S. 6. Vgl. hierzu auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 7 u. S. 18 ff.

1055 Ulrich Horstmann: Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angeschwärztes Gefühl. Essen 1985, S. 10.

1056 Nikolaus Lenau: „Ein Mordbrenner, der zugleich Maler wäre". In: Ulrich Horstmann (Hg.): Die stillen Brüter. Ein Melancholie-Lesebuch. Hamburg 1992, S. 79–82; hier: S. 82.

1057 Die Klagen über die Kindheit wiederholen sich vielfach im Tagebuch, etwa so: „Diese ganze Kindheit war traurig und widersinnig" (TB 829, 13. 8. 1936).

1058 Die „Commentarii" seien „Ausdruck der Krise des Schriftstellers, und zwar Ausdruck einer permanenten Krise". Lese man die „hermetisch sich vom Leser abriegelnden ‚Commentarii'" so, würden sie „jene Leuchtkraft" bekommen, „die ihnen auf den ersten Blick abzugehen scheint". Wendelin Schmidt-Dengler: Doderers Krisen. In: L'Actualité, S. 11–25; hier: S. 13.

1059 Ebd.

1060 So findet es Gerald Sommer „fast ein wenig vermessen", sich an „einer biographischen Deutung Doderers zu versuchen, mithin einer Person, die ich – schon aus biologischer Unmöglichkeit – nicht habe kennen lernen können". Gerald Sommer: Von der Pose zur Haltung. Anmerkungen zu Heimito von Doderers Wandlung vom Poseur zum Menschen. In: Fenster, S. 57–68; hier: S. 57. Ehe er sich daher getraut, seine These vom Autor als meisterlichem Selbstinszenierer zu bekräftigen, macht er eine für die Doderologie bezeichnende antipsychologische Einschränkung: Keinesfalls solle „Doderer damit postum auf die Couch beschworen werden, auch über Charakterdefizite oder – seinem Diktum folgend – über das Defizit des Charakters an sich, soll hier nicht diskutiert werden." Ebd., S. 64.

nächst für den Verdacht, den seine Betrachtung erwecken könnte, nämlich Doderer pathologisieren zu wollen.[1061] Auch die vorliegende Arbeit beabsichtigt natürlich keineswegs, durch den „Bezug zur gestörten Lebenspraxis […] den ästhetischen Anspruch der Kunst"[1062] zu gefährden. Vehementer noch, als Schmidt-Dengler dies bereits en passant getan hat, indem er immerhin anerkennt, dass existenzielle Niederlagen kreative Energien freisetzen können,[1063] ist es mir allerdings darum zu tun, die Ursprünge des Schöpferischen im Fall Doderers, die ich vor allem in der melancholisch-depressiven Konstitution des Autors vermute, bloßzulegen.[1064]

Wie gesagt, sind besonders die frühen Tagebücher, die Wendelin Schmidt-Dengler wohl auch daher einmal als „wichtige Quelle in literaturgeschichtlicher und schaffenspsychologischer Hinsicht"[1065] charakterisiert hat, angefüllt mit Schilderungen, die als „in die Sprache der Poesie übersetzte psychiatrische Selbstdiagnose[n]"[1066] bezeichnet werden können: Da verschwindet etwa „jener rätselhafte ‚Knick' im Gemüt" (TB 12, 19. 11. 1920) wieder, der den Dichter tagelang gestört hat. Bemüht, diesen „anderen Zustand" (Robert Musil) genauer zu beschreiben,[1067] erklärt Doderer, dass ihn „irgend etwas Schweres u. Schmutziges […] berührt und gelähmt" habe (TB 12). Dass sich das Wesen dieser „mysteriösen Verstimmung" (TB 11, 18. 11. 1920), die Doderer auch schlicht als „starke[] Depression" (TB 9) bezeichnet, dem Außenstehenden allerdings kaum erklären lässt, hat der Dichter gleich mit reflektiert: „alle gegenständlichen Erklärungen blieben für mich unbefriedigend, da keine die Sache erfassen

1061 „Nicht darum geht es, Doderer zu einem tragisch Ringenden umzustilisieren oder ihm psychologisierend ein Krankheitsattest auszustellen, was ja dem Künstler sonst so gerne als Befähigungsnachweis unterschoben wird." Schmidt-Dengler, Doderers Krisen, S. 13.

1062 Bernd Urban/Winfried Kudszus: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation. Darmstadt 1981, S. 1–22; hier: S. 2f.

1063 Schmidt-Dengler zeigt sich erstaunt darüber, „wie Werke, die die Spuren der Krise im Formalen bewußt getilgt zu haben scheinen, eben dieser Krise ihr Dasein verdanken". Schmidt-Dengler, Doderers Krisen, S. 13.

1064 Anlässlich des hundertsten Geburtstags von Heimito von Doderer forderte Adolf Haslinger eine Neuorientierung der Dodererforschung. Nach Erscheinen der beiden Biographien des Autors – der großen von Wolfgang Fleischer und der kleinen von Lutz-W. Wolff – sei es an der Zeit, die „Frage nach dem Zusammenhang zwischen Leben und Werk" neu zu stellen und zu diskutieren. Haslinger, Heimito von Doderer heute, S. 6.

1065 Wendelin Schmidt-Dengler: Das Ritual hatte Sinn. In: Begegnung, S. 125–128; hier: S. 128.

1066 Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, Saturn und Melancholie, S. 328.

1067 Erste zögerliche Versuche, Musils Utopie des „anderen Zustands" mit den augenblicklichen Evidenzen bei Doderer in Beziehung zu setzen, stammen von Werner Jung: Der Augenblick und die Leere. Heimito von Doderer: „Die Strudlhofstiege". In: Literatur für Leser 30 (2007), H. 1, S. 13–20; bes.: S. 18f.

u. so aus mir herausstellen konnte“ (TB 12). So bleibt ihm immer wieder neu nur die bildliche Sprache,[1068] um den wiederkehrenden „[a]bnorm melanchol. Periode[n] mit heftig einsetzenden Anfällen von Trübsinn“ (TB 56, 29. 12. 1921) Ausdruck zu verleihen.

Vor der Folie des Krisen-Aufsatzes von Schmidt-Dengler ist es möglich, die ebenso schonungslosen wie poetischen Vivisektionen des Ichs, die Doderer im frühen Tagebuch betreibt, dieses „Frustrationstraining der Tagebücher“ (Loew-Cadonna),[1069] ursächlich zuzuordnen. Dass dem Tagebuch die Jahre der Kriegsgefangenschaft voraufgehen, sollte stets erinnert werden. Der k.u.k. Dragoner Franz Carl Heimito Ritter von Doderer gehört zu jener Generation, die aus den Schulen, von der Universität weg für den Krieg mobil gemacht wird. Doderer kommt an die galizische Ostfront. Im Juli 1916 – mit gerade einmal neunzehn Jahren – wird der Kavalleriefähnrich einer von Hunderttausenden Gefangenen des kaiserlich russischen Generals Brussilow. Es folgt die Verschickung nach Sibirien, Rückkehr nach Wien im August 1920.[1070] Verglichen mit jener Zeit in „sibirischer Klarheit“, wie sie dem Leser aus den gewiss nicht ohne Verklärung geschriebenen „Texten aus der Gefangenschaft“ bekannt ist,[1071] vor allem aber aus „Das Geheimnis des Reichs“ und „Der Grenzwald“ – „daß ich zu Krasnaja-Rjetschka im Jahre 1916 das Kriegsgefangenenlager ansah, wie eine Insel der Seligen, ich nannt' es bei mir auch so, ein Elysium“ (T 331, 11. 6. 1945) –,[1072] scheint sich das ‚normale', zivile Dasein, das Doderer seit seiner Ankunft in Wien am 14. August zu bewältigen hat, ungleich schwieriger zu gestalten.[1073]

Das ‚richtige' Leben macht vor allem einmal die Forderung nach Berufswahl und gesellschaftlicher Positionierung geltend. Da der junge Doderer keine Alternative zu jenem Entschluss sieht, den er wohl am 12. Juli 1916 gefasst hat, dem Tag der Gefangennahme in der Schlacht bei Olesza,[1074] entscheidet er

---

1068 Dass psychische Vorgänge ohne Bildersprache nicht beschreibbar seien, beklagte bereits der Vater der Psychoanalyse. Vgl. Freud, Jenseits des Lustprinzips, S. 268.

1069 Loew-Cadonna, Doderers frühe Tagebücher, S. 50.

1070 Vgl. Martin Loew-Cadonna: Nachwort. In: SK 129–160.

1071 Vgl. die Erzählungen und Prosaminiaturen „Schneeschmelze im Hof“, „Das Treibhaus“, „Der Abschied“, „Holzschnitttexte“ und Dilettanten der Armut“.

1072 „Die vier Jahre in Rußland hinterlassen bei Doderer einen starken und größtenteils positiven Eindruck.“ Vgl. Chevrel, „Die Dämonen“: Doderer und der Fall Dostojewski(s), S. 144.

1073 Damit geht es ihm übrigens ähnlich wie der Figur des jungen Ventruba aus Doderers letztem Roman „Der Grenzwald“. Ventruba – „aus dem Leben in Lagern und auf Transporten mit einer kurz abbrechenden Plötzlichkeit in's Einzeldasein versetzt“ –, stellt sich die bange Frage, „ob er der Lage gewachsen sei, an welcher er sich nun zu messen hatte?“ Vgl. DG 6.

1074 Schmidt-Dengler vermutet, dass es sich hierbei um eine Rückdatierung handelt. Vgl. Schmidt-Dengler, Doderers Krisen, S. 13.

sich neuerlich und endgültig für den Beruf des Schriftstellers; denn: „nur hier fühl' ich Streben, Absicht, Richtung, Pläne – überall anders kein Leben" (TB 8, 12. 11. 1920). Das alles klingt entschlossener, als es sich in der Folge darstellen wird: Die Entscheidung für den Schriftstellerberuf – wohl Ausdruck der Grundkrise dieses Lebens – ist nämlich begleitet von „tiefen Zweifeln" und „*dem immer wieder* und *heftig* auftauchenden Gefühl meiner Unzulänglichkeit" (TB 8). Auch stehen die mageren Verdienstmöglichkeiten eines angehenden Schriftstellers und halbherzig in den Journalistenberuf Drängenden in einem Missverhältnis zu dem von Haus aus gekannten Versorgungsluxus: eine weitere Quelle des Leids, die munter sprudelt, bzw. zeitweilig „ein Erlahmen [s]einer Unternehmungslust" (TB 13, 19. 11. 1920) zur Folge hat. Dass er finanziell vom Elternhaus abhängig ist, besonders aber, dass er „einem Herrn Oberbaurat Doderer aus der Hand fressen muss" (TB 83, 26. 1. 1922),[1075] bedrückt gewaltig, auch wenn er das große Glück, überhaupt dieser Absicherung gewiss zu sein, zu schätzen weiß (vgl. TB 20, 12. 3. 1921).

Neben dieser „grössten Qual", am Familientisch sitzend „die Unnützlichkeit und Dubiosität [s]einer Existenz" zu empfinden, „sobald [s]ein Vater über wirtschaftliche Angelegenheiten spricht" (TB 21), geht die „Krise des Studiums" einher, die „Krise, den Schriftstellerberuf nicht mit irgendeiner Identitätszumutung eines anderen Berufs vereinen zu können".[1076] Weshalb Schmidt-Dengler allerdings „die Krise der ersten Ehe mit Gusti Hasterlik", „aus der prompt denn auch die ideologische Krise des Eintritts in die Partei erwächst",[1077] als nächstes Übel nennt, ohne mit einem Wort die Probleme sexueller Natur zu erwähnen, die Doderer arg zusetzen, ist nur mit einer unangebrachten Diskretion dem Objekt der Forschung gegenüber zu erklären. Von Beginn an klagt der Tagebuchschreiber über „sexuelle Krisen und complicationen wie ein Frauenzimmer" (TB 9, 18. 11. 1920). Um zu ermessen, welches Leidenspotenzial die „Befleckung der Phantasie durch sexuellen Unrat" (TB 10), insbesondere aber das „Übel der Onanie" bereithält, dem Doderer immer wieder „in die Krallen" gerät (vgl. TB 38, 24. 4. 1921), ist die Kenntnis des kulturgeschichtlichen Hintergrunds erforderlich. Was die damals in großer Zahl veröffentlichten pseudomedizinischen Bestseller, die sich mit der Verwerflichkeit der Onanie befassten, zum Teil in den Seelen der Menschen anrichteten – die Formulierung „moralische Leiche" (TB 38), die Doderer auf sich anwendet, trifft es gut –, darüber

1075 Wie der junge Doktor Alfons aus „Der Grenzwald", über den gesagt wird: „Kam er dem Vater nur in die Nähe, so ritt ihn schon die Chronologie." DG 28.

1076 Schmidt-Dengler, Doderers Krisen, S. 13.

1077 Ebd.

geben die Fallbeispiele Aufschluss, die der Freud-Schüler und Wiener Nervenarzt Wilhelm Stekel, im Übrigen einer der ersten entschiedenen Vertreter jener These, „daß die Menschen erkranken, wenn sie ihrer inneren Natur und ihren Bedürfnissen aus den verschiedensten Motiven Gewalt antun“,[1078] im Unterkapitel „Onanie und Neurose“ seiner Schrift „Onanie und Homosexualität“ (erste Auflage 1917) vorstellt.[1079]

Leidensreservoire erschließt sich Doderer zur Genüge. Für „Verzweiflung und Mutlosigkeit“ (TB 39) gibt es stets ausreichend neue Anlässe. Schon bald kollidieren das Bedürfnis, „allein und einsam zu sein um sich zu sammeln u. dgl. mehr“ (TB 49, Oktober 1921), mit den symbiotischen Anforderungen, die eine junge aufblühende Liebesbeziehung stellt. Ohne den aufreibenden „geschlechtspolitischen“ (vgl. TB 65, 3. 1. 1922) Verwicklungen, die immer nur wieder auf eines hinauslaufen, nämlich auf die Selbstanklagen eines depressiven Subjekts, das seine Konflikte allerdings auch bereits zu sublimieren versteht (vgl. Kap. 6.4), hier bis in alle Einzelheiten nachzuvollziehen, soll wenigstens ein Hinweis auf die Schwere und Nachhaltigkeit der – ja auch im Reifewerk in den Figuren des René Stangeler und der Grete Siebenschein verarbeiteten – Erschütterung gegeben werden. In den von 1964 bis 1966 entstandenen „Neunzehn Lebensläufen“ hat Doderer seinen Start ins Leben wie folgt rekapituliert: „Die erste Hälfte meiner Kraft wurde schon im Elternhaus aufgerieben. Die zweite Hälfte zu verschwenden hielt die Gefährtin meiner Jugend sich für berechtigt, der von sich selbst eine hohe Meinung eignete.“ (E 490)

Während ihre Nähe ihn in schmerzlicher Weise an seine Lebensuntüchtigkeit gemahnt, an „die völlige *Impotenz in lebenswichtigen Fragen*“ (vgl. TB 56, Dezember 1921), mündet die Abwesenheit der Geliebten ebenfalls in Depression: „Diese Tage ohne G. sind grauenhaft. Mit Gewalt muss die beengend und beängstigend aufsteigende Unlust u. Melancholie niedergehalten werden.“ (TB 66, 2. 1. 1922) Durch diese Beziehung noch verletzlicher geworden, macht er auch die Feststellung, dass die lebendige „Anschauung der ganz *unpersönlichen*, einfach gegebenen Härte des Lebens“ schon ausreicht, um melancholische Empfindungen bei ihm auszulösen. Er spricht von der stets in ihm „auf Lauer liegenden Melancholie“ (TB 75, 11. 1. 1922). Gleichzeitig kämpft er gegen die Tendenz an, „aus seinen höchstpersönlichen kleinen Umständen die intellectuelle (ojectiv sein wollende) Konstruktion einer ‚pessimistischen‘ Auffassung“ zu machen (vgl. TB 76).

1078 Stekel, Onanie und Homosexualität, S. 50.
1079 Vgl. ebd., S. 30–53.

Wie es für den Depressiven typisch ist, neigt auch Doderer zur Selbstabwertung, zum Eigenhass. Indem er seinem Tagebuch die Qualität abspricht, dereinst „als histor. Quelle“ in Frage zu kommen, beklagt er vor allem seinen „eigenen Dreck“, mit dem er sich darin beschäftige (vgl. TB 80, 22. 1. 1922). Auch weiterhin stets „in einem etwas leichenhaften Zustand“ (TB 109, 3. 1. 1923) befindlich, hat er dennoch die Kraft, sich immer wieder gut zuzureden: „Nicht verbittert werden, trüber rauchgrauer Schleier vor dem Leben, verzerrende Linse, Star der Seele, Verlust jeder Perspektive!“ (TB 109) Wie sehr Doderers Tage tatsächlich „ohne Arbeit, in Melancholie, erotischen Manien, Zeitvertändeln und Unruhe“ (TB 137, 24. 7. 1923) vergehen, darüber geben diese frühen Tagebücher erstaunlich freigiebig Auskunft (vgl. TB 109 ff.). Auch die Bemühungen, seine verschiedenen erotischen Manien (Onanismus, Voyeurismus und Sadismus) theoretisch zu integrieren, bekommt der Leser zugemutet (vgl. TB 118 ff. + TB 171 ff.), ehe es zu dem nicht wenig koketten Eingeständnis Doderers kommt, er sei „*nun einmal* unendlich faul, eitel in hohem Maasse, ziemlich verlogen, geil, äusserst genuss-süchtig“ (TB 174, Januar 1924).[1080]

Zwischen den ständigen Bespiegelungen seiner „‚disparaten‘ Natur“ (TB 255, 21. 11. 1924), die im frühen Tagebuch penetrant statt hat,[1081] finden sich auch immer wieder poetisch aufreizende Versuche, den melancholisch-depressiven Zustand kurz und knapp zu fassen. So heißt es da einmal zur Beschreibung der besagten psychischen Verfasstheit: „Wie von mir selbst abgerissen, wie verschwommen zurückgetreten; preisgegeben, schwach“ (TB 278, 30. 8. 1925). Ambitionierter noch klingt diese Beschreibung in einem „Extrema“: „Alles zehrte wie ein Gewicht am Herzen. Die *Zeit*, war es, welche so wehe tat.“ (TB 461, 17. 3. 1932) Wenn Doderer davon spricht, „dass ein Teil [seines] Hirns im Lichte liegt und die Verbindung mit der dunklen, nährenden Hälfte nicht finden“ könne, „von welcher es wie durch eine eingeschobene Wand von Blech getrennt“ sei (TB 498, 30. 5. 1932), drängt sich unmittelbar der Gedanke an die schwarze Sonne auf, die dem Melancholiker ‚leuchtet‘. Von einer „Traurigkeit“ ist dann wieder die Rede, „dick und dicht, schon bald wie ein körperliches Leiden“ (TB 592, 7. 5. 1933). Schön ist auch die Vorstellung davon, „in die Melancholie wie in eine Kugel“ eingeschlossen zu sein, die man „zerreissen“ möchte,

1080 Dass der „Lärm des Lebens meist vom Eros“ ausgehe, hat Sigmund Freud festgestellt. Vgl. Freud, Das Ich und das Es, S. 313. „Lauschen, nicht Lärmen!“, stellt Doderer dem Jahr 1925 als Motto voran. Vgl. TB 263.

1081 Laut Horst Rüdiger sei das Tagebuch „die literarisch angemessene Form für die Zustände der Unbehaustheit und der Grenzsituationen, für die permanente Unsicherheit“, es gestatte „den Einbruch des Zufalls, des Sinnlosen, des Unthematischen in das strenge Gefüge der Erzählformen“. Zit. nach Peter Boerner: Tagebuch. Stuttgart 1969, S. 67.

denn sie sei „wie ein in Stille summendes Zimmer mitten in der Weite sommerlicher Landschaft" (TB 636, 20. 7. 1934).

Im Verfolg dieser ausgewählten Versuche, jener „pathogenen Verhängtheit im Charakter" Ausdruck zu geben, von der aus Doderer laut eigener Angabe seinen Weg nahm (vgl. TB 722, 2. 7. 1935), haben wir unversehens einen Sprung nach vorn gemacht in der Biographie des Dichters. Zur Erinnerung: Auf jene „Krisis der Liebe" (TB 317, Juni 1926), wie Doderer selbst das Gusti-Debakel nennt, das im Mai 1930 in einer Heirat gipfelte, die bereits im November 1932 inoffiziell wieder getrennt wurde (im November 1938 kam die offizielle Scheidung nach), folgt direkt die „ideologische Krise des Eintritts in die Partei",[1082] auf die wiederum sogleich die nächste Enttäuschung folgt, nämlich „das dort erhoffte Reservat für die schriftstellerische Praxis im Reich"[1083] nicht gefunden zu haben. Der „Mangel an Lebenslust" (TB 857, 31. 8. 1936), die den bald Vierzigjährigen plagt, hat sich denn auch tief in das während des „Dachauer Totentanz[es]" (TB 1056, 12. 9. 1937) verfasste „Letzte Abenteuer" eingeschrieben (vgl. Kap. 6.4).

Scheint die ökonomische Krise durch die Veröffentlichung von „Ein Mord den jeder begeht" (1938) zunächst behoben, „setzt nach dem Krieg die Mittellosigkeit mit unverminderter Härte dem Autor zu".[1084] Wegen seiner Vergangenheit hat er auch nach dem Erfolg der „Strudlhofstiege" (1951) mit Ablehnung zu kämpfen. Wer sein Selbstbewusstsein, wer seine Identität so sehr mit seinem Werk verknüpft hat, der wird auch durch eine zweite Ehe (1952) nicht dauerhaft froh. Vor allem die „erste große Werkkrise, die nicht vollendeten ‚Dämonen'"[1085] sorgen alsbald für Niedergeschlagenheit, die sich auch nach erfolgreicher Vollendung dieses Riesenromans (1956) einfach nicht verflüchtigen will. Die „am meisten komplexe Krise"[1086] aber scheint sich der Autor für zuletzt aufgespart zu haben. Die Schwierigkeiten mit „Roman No 7" sind enorm. Probleme hat er überdies im Privaten. Auch der zunehmende Ruhm macht ihm zu schaffen. Fast scheint es so, als sei „die Notwendigkeit der Krisen"[1087] wirklich gegeben, von der Schmidt-Dengler spricht.

Nur die diaristische Art und Weise, in der diese geliebt-gehassten Krisen verarbeitet werden, ändert sich: Hatte er seine Journale zuvor „mit dem Gegenständlichen [s]eines Lebens überladen, wie ein Magen, den man überstopft hat"

1082 Schmidt-Dengler, Doderers Krisen, S. 13.
1083 Ebd.
1084 Ebd.
1085 Ebd., S. 14.
1086 Ebd.
1087 Ebd.

(TB 1031, 7. 8. 1937),[1088] tritt diese vital-ehrliche Selbstdarstellung inklusive analytischer Introspektion jetzt zunehmend in den Hintergrund zugunsten der immer mehr vordrängenden Monotonie abstrakter Beschwörungsformeln, die die „erste“ und „zweite Wirklichkeit“ zum Inhalt haben, die von der „Apperzeption“ und „Deperzeption“ sprechen (vgl. Kap. 4.3). Stürze in Depressionen sind bei Doderer, „der dazu immer bereit war“,[1089] wie Doderers Ex-Sekretär Wolfgang Fleischer in seiner großen Biographie schreibt, bis zuletzt an der Tagesordnung, dann aber in Form einer „immer tieferen, seltsam behutsamen Schwermut“.[1090] Die Schlagzahl der offenen Geständnisse, etwa dass „[d]ie Furcht vor dem Übergewaltig-Werden der Wehmut, besonders an schönen Hochsommertagen in einer Stadtwohnung“, ihn geradezu jage und „sich aus den kleinsten Quellen, aus ein paar Tönen, aus ein paar Zeilen in einem Buche“ nähre (vgl. T 233, 13. 8. 1944), dass ihn eine „Depression“ so sehr überflutet habe, „daß nur die Spitzchen einiger darin treibender vernachlässigter Angelegenheiten noch als Einzeldinge sichtbar blieben“ (T 238, 25. 9. 1944), dass er (zu diesem Zeitpunkt als ‚deutscher‘ Luftwaffenoffizier in Norwegen) „eine der tiefsten Depressionen“ durchmache, „soweit [s]ein Erinnern reicht“ (vgl. T 300, 15. 4. 1945), dass er (nach Abschluss der „Strudlhofstiege“) die „Zange äußerster Not“ zu spüren bekommen habe (vgl. T 614, 28. 7. 1948), dass er „aus einer Depression in die andre“ falle und „[s]eines Lebens nicht mehr froh“ werde (vgl. T 643, 26. 10. 1948), dass er (im Vorlauf auf „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho“) vom „schwarze[n] Sonnenschein“ geprüft wurde (vgl. T 717, 12. 1. 1950), dass „[e]in furchtbarer Pessimismus […], wie heraufsickerndes Grundwasser, [s]eine laufenden Zeilen [erfüllt]“ (T 799, 15. 9. 1950), dass er „durch die angesammelten Moraste von Lebens-Ekel, und die toten Tümpel der Traurigkeit“ hindurchmüsse (vgl. CI 174, 22. 12. 1952), dass ihn (als Folge der Liebesbeziehung mit Dorothea Zeemann) „eine aushöhlende Qual“ (CII 87, 26. 2. 1957) tagelang befallen hatte, dass endlich „[d]ie einzige stets vorhandene und allseitige Realität [s]eines Lebens jetzt […] seine tiefe Depression [ist]“ (CII 391, 27. 10. 1963), – die Schlagzahl solcher offensiven Geständnisse also nimmt erheblich ab.

Dass der Autor „Arbeit und Alltag strengen Regeln unterwirft“, worunter auch das tägliche Herunterbeten der selbst geschaffenen Fundamentaltermini besonders in den – deswegen ja auch nur auszugsweise edierten – späten Tage-

1088 „Die frühen Tagebücher bieten (…) eine nachvollziehbare Biographie des Schriftstellers, während dies von den späten Aufzeichnungen kaum noch behauptet werden kann.“ Leinkauf, Diarium in principio …, S. 25.

1089 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 131.

1090 Fleischer, Von Doderer zu Pelimbert, S. 60.

büchern fällt, wie Schmidt-Dengler in seinem Krisen-Aufsatz nahelegt,[1091] dass Doderer Arbeit und Alltag also streng ritualisiert, um „den Hang zu Depression zu unterdrücken“,[1092] ist nur typisch für den Typus melancholicus.[1093] Ebenso wohl die mit den Jahren zunehmende Ablehnung der biographischen Literaturdeutung.[1094] Ob das Weinen angesichts des „Zwiebelschälen[s] entwickelnder Psychologie“ (WdD 111),[1095] wie Doderer in der 1946 entstandenen Schrift „Von der Unschuld im Indirekten“ formuliert,[1096] die Abwehrreaktion eines Autors ist, dessen Hauptwerke ja überwiegend aus dem Autobiographischen schöpfen,[1097] oder ob diese „Abwertung des eigenen realen Lebens – unter Höherhaltung der Kunst“, wie Fleischer mutmaßt, noch tiefer liegende Ursachen hat, nämlich der „depressive[n] Einsicht“ geschuldet sei, „besser das Mißlungene bis Nicht-Bewältigte aufzugeben, um es sich entschuldigt und bequem dort einzurichten, wo man die Umstände noch selber definieren und gestalten“ könne – „eben auf der ‚höheren‘ Ebene der Kunst“,[1098] muss wohl offen bleiben.

1091 Weiter noch geht Martin Mosebach: „Die ‚Commentarii‘ sind […] weniger Dichter-Tagebuch, als den Tagebüchern religiöser Praktiker, Mystiker, Asketen vergleichbar, sie sind ein Dokument seelischer Übungskontrolle.“ Mosebach, Die Kunst des Bogenschießens, S. 62.

1092 Horowitz, Heimito von Doderer, S. 150.

1093 Zum Festgelegtsein auf Ordentlichkeit des Typus melancholicus vgl. Tellenbach, Melancholie, S. 66 ff.

1094 So berichtet Schmidt-Dengler davon, dass Doderer eine Aversion gegen Germanisten hegte, „die auf dem Ärger über jene rein positivistischen Arbeiten beruhte, worin über die Biographie eines Schriftstellers alles und über sein Werk so gut wie nichts zu finden ist. Denn die Person des Schriftstellers verschwinden zu lassen, darum ging es Doderer. Dieser sollte – nach Doderer – nicht mehr sein als ein Herr, der einem dann und wann im Treppenhaus begegnet.“ Schmidt-Dengler, Das Ritual hatte Sinn, S. 125.

1095 Doderer teilte wie so viele seiner schriftstellernden Zeitgenossen die „Idiosynkrasie gegen die Psychoanalyse“: „Wie andere neben ihm übernahm er einen Teil ihrer Entdeckungen und Begriffe und wandte sie direkt oder indirekt in seinen Romanen, Erzählungen und Tagebüchern an, grenzte aber zugleich sich und das Seine in polemischer Weise gegen sie ab.“ Helmut Eisendle: Literatur und Psyche. In: Einsätze, S. 335–345; hier: S. 337.

1096 Seit den ersten Übergriffen seitens der Psychoanalyse in den Kompetenzbereich der Literaturwissenschaft besteht überdies eine natürliche Feindschaft zwischen den beiden Wissenschaftsdisziplinen: „Der traditionelle Literaturforscher sieht im Analytiker einen uneingeladenen Gast, dessen schmutzige Stiefel das Teppichmuster verschmieren werden.“ Frederick C. Crews: Literatur und Psychologie. In: Thorpe (Hg.), Interdisziplinäre Perspektiven der Literatur, S. 91–107; hier: S. 92.

1097 „Keine der Figuren, denen man in den wichtigen Romanen wie der ‚Strudlhofstiege‘, den ‚Dämonen‘ oder den ‚Merowingern‘ begegnet, ist frei erfunden.“ Horowitz, Heimito von Doderer, S. 149

1098 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 225

Als Übergang vom Tagebuch zur Literatur, vom Persönlichen zum Überindividuellen, dies ja auch der Weg, den die meisten Werke von Doderer hinter sich haben,[1099] soll hier zum Schluss ein bezeichnendes „Extrema" aus einem der „Studien"-Hefte wiedergegeben werden. Es fällt in eine Lücke der „Tagebücher 1920–1939" (vgl. Kap. 3.4.1) und ist bisher unbekannt geblieben. Darin ist die Situation des Melancholisch-Depressiven, seine zwischen Hochgefühl und Niedergeschlagenheit pendelnde, seine dauernd von Schuldgefühlen belastete,[1100] stets vom Gedanken an „die Tatsache des Todes" (Walter Muschg)[1101] gleichzeitg verdüsterte und erhellte seelische Notsituation,[1102] in deren Folge die Außenwelt sich anders ‚gibt' (Planimetrie vs. Stereometrie, Zerfall ins Einzelne vs. Zusammenhang etc.), d.h., in Doderer-Sprache gesagt, die Verzerrung in eine zweite Wirklichkeit sich ereignet (vgl. Kap. 4.3), – in diesem „Extrema" also ist dies alles in eine schöne poetische Sprache gefasst (deren Realisierung für ihren Verfasser möglicherweise kurzweilig Erlösung verspricht – und vom Leser Anerkennung verdient):

> Extr
>
> Alle Kraft ist mir entgangen [?], hat sich von mir gekehrt. Ich ritt auf dem Wellenkamm, froh, im sprühenden Licht; ich wurde übermütig und stürzte.

1099 „Heimito von Doderer vertritt die Ansicht, daß eine künstlerische Auswertung unseres Erlebens selten unmittelbar möglich sei und in den meisten Fällen erst die spätere Wiedererweckung des zunächst im Tagebuch Notierten zum eigentlichen Schöpfungsakt führen könne. Das Tagebuch bedeutet für ihn damit eine ausgesprochene Vorform des Werks, eine Zwischenstufe, ohne welche die reale Welt nicht in Dichtung umgesetzt werden kann." Boerner, Tagebuch, S. 61 f.

1100 Dass Doderer „innerlich ein einsamer Mann" war, „dem ‚ein schlechtes Gewissen als Grundnote des Lebens' (Fleischer) alle Lebensfreude trübte", ist erst seit dem Erscheinen der frühen Tagebücher und der großen (Fleischer) sowie der kleinen (Wolff) Biographie bekannt geworden. Vgl. Johannes Saltzwedel: Peitschen und punzeln. In: Der Spiegel vom 2. September 1996, S. 246–249; hier: S. 248.

1101 „Allem tragischen Denken ist gemeinsam, daß es das Leiden zum Mittelpunkt des Daseins macht. Es begreift die Welt durch den Schmerz. Der natürliche Grund dieses Denkens ist die Tatsache des Todes. Es versenkt sich in die Qual der Kreatur, die mit der Notwendigkeit des Sterbens gegeben ist. Aber es erschöpft sich nicht im körperlichen Schmerz, sondern steigert sich zum geistigen Leiden an den Rätseln des Lebens, das den archaischen Menschen als kosmische Angst beherrscht und noch den Kulturmenschen unbewußt beunruhigt. In der tragischen Dichtung wird dieser Schmerz zum Organ der Witterung für das dem Menschen verborgene wahre Größenverhältnis der Dinge." Walter Muschg: Tragische Literaturgeschichte. Dritte, veränderte Auflage. Bern 1957, S. 15 f.

1102 „Gerade weil der Melancholiker vom Gedanken des Todes heimgesucht ist, weiß er am besten die Welt zu deuten." Susan Sontag: Im Zeichen des Saturn. In: Dies: Im Zeichen des Saturn. Essays. München, Wien 1981, S. 125–146; hier: S. 134.

> Oft wiederholter Sturz, wenig vorgeschrittener Weg seit Jahresfrist; alle Öde, zeitliche Schwäche und kleine Not und kleine versaümte Pflicht fällt auf mich, ⟨[unlesbar]⟩ als schneite es spitze Nadeln.
> Der Tod ist nahe (wie immer in tiefer Grube des Lebens) es meldet sich sein fauliger Geruch.
> Die Welt rundum zerfällt in alle ihre Einzelheiten, Einzelheiten allein haben jetzt die Macht, tummeln sich herrenlos durcheinander, huschen und springen hohnvoll an mir vorbei – der ⟨[unlesbar]⟩ ich in frivolem Leichtsinn aus dem Ringe ⟨[unlesbar]⟩ meiner vollsten Kraft getreten ⟨[unlesbar]⟩ bin und damit den ordnenden Mittelpunkt verlassen habe. –
>
> –
>
> 13. XI. 27. (s. A.J.)[1103]

4.2.2 *Die „leidige[ ], unbegreifliche[ ] Angst" – das ‚eigentliche' Thema Heimito von Doderers*

> „So ist also Melancholie die eigentliche poetische Stimmung."[1104]
> Edgar Allan Poe

> „Zu wissen, wie man einst selbst in Befangenheiten gekommen ist, und solche Befangnisse dann darzustellen durch die Chemie der Sprache, sie artifiziell zu erzeugen, sie zusammensickern zu lassen aus vielen sich verbindenden Rinnsalen: dies ist das erste Fundament allen Romanschreibens, das schafft die Atmosphäre; diese Grundlage zu gewinnen, muß einer viel gelitten haben, auch unter der leidigen, unbegreiflichen Angst."[1105]
> Heimito von Doderer

Wie eingangs kundgetan, steht das Werk Doderers ganz im Zeichen des Saturn. Von der „leidigen, unbegreiflichen Angst", die der Autor im obigen „Repertoriums"-Artikel erwähnt, ist fast überall die Rede. Die „Schwere der Wehmut" (vgl. DD 32) lastet auf dem großepischen Werk. In den kürzeren erzählerischen Arbeiten verbreitet sie sich „wie ein Gift" (vgl. PJ 162). Melancholisch gestimmt ist der ‚divertimentale' Beginn des Œuvres („Divertimenti" No I–VI). In absoluter Einsamkeit endet das Roman-Fragment „Der Grenzwald", dessen letztes Wort tatsächlich heißt: „allein" (vgl. DG 237).

1103 Studien III. Heft [ab 1921, Mai]. Ser. n. 14.176 d. ÖNB, fol. 83r.

1104 Edgar Allan Poe: Die Philosophie der Komposition. In: Gesammelte Werke; Bd. 6: Die Gedichte und Aufsätze. Hg. v. Franz Blei. München 1922, S. 29–52; hier: S. 39.

1105 RE 201; auch CI 102, 16. 1. 1952.

In der „Strudlhofstiege“ (1941–48; 1951),[1106] Doderers erstem Wiener Roman, der ja, wie man wohl ungestraft behaupten darf, insgesamt von dem Schmerz handelt, den das Vergehen der Zeit verursacht,[1107] bzw. den die im Untertitel beschworene „Tiefe der Jahre“ hervorruft, an die sich einer erinnert, ist vorzüglich von der emotionalen Gehemmtheit des Amtsrates oder Majoren Melzer die Rede. Anhand dieser nicht besonders tiefsinnigen Figur –[1108] sowohl den „traurige[n] Filou“ (DS 174) René Stangeler, dessen Stimmung infolge seiner unvollständigen Persönlichkeit und eines schwierigen Liebesverältnisses derjenigen des suizidalen Ritters Ruy de Fanez aus „Das letzte Abenteuer“[1109] nicht unähnlich sein dürfte,[1110] als auch dessen Schwester Etelka, der ebenfalls die Fähigkeit abgeht, „ein ganz gewöhnlicher Mensch“ zu sein, offenbar „das schwerste, was es zu sein gibt“ (vgl. DS 416), hätte man hier ebenfalls anführen können –, anhand dieser im Untertitel genannten ‚Hauptfigur‘ des Romans also exemplifiziert der Autor,[1111] wie sich die Wahrnehmung und das Bewusstsein des depressiv Gestimmten augenblicksweise verschärfen, wie das melancholische Subjekt kurzzeitig Existenz-Verdichtungen erfährt.

Die erste Situation, die der Erzähler der „Strudlhofstiege“ erinnert – ihn gibt es ja tatsächlich, diesen Erzähler-Erinnerer seiner eigenen Figuren (vgl. DS 85 f.), und er scheint mit Doderer identisch zu sein –,[1112] geschah demnach im Sommer 1910, nach der Trennung von Mary K., die Melzer seinerzeit, wie ein psychologisch geschulter Teil der Doderer-Forschung formulierte, „in die Nähe einer akuten Depression gebracht“[1113] hat. Dass Melzer es verabsäumt hat, der

---

1106 Zu den genauen Entstehungsdaten vgl. T 599, 10. 7. 1948 (Nachtrag) und T 611, 10. 7. 1948.

1107 Zur Erinnerung hier die beiden letzten Verse jenes Gedichts „Auf die Strudlhofstiege zu Wien“, das Doderer seinem Werk vorangestellt hat: „Viel ist hingesunken uns zur Trauer [/] und das Schöne zeigt die kleinste Dauer.“ DS 7.

1108 Dass Melzer allerdings „viel mehr Klugheit“ eignet, „als sein Erfinder ihm zugestehen will“, darauf hat Löffler hingewiesen. Vgl. Löffler, Doderer-ABC, S. 253.

1109 Wie der fahrende Ritter Ruy de Fanez aus dem „Letzten Abenteuer“ empfindet auch der René Stangeler der „Strudlhofstiege“ eine tiefe Sympathie für den „unstreitigen König der Waldwelt“ (DS 171). Während Herr Ruy im märchenhaften Setting des „Ritter-Romans“ dem Drachen, diesem Symbol für das Antizivilisatorische und Regelwidrige (vgl. Kap. 6.4), tatsächlich begegnet, lebt der „traurige Filou“ (DS 174) René Stangeler, der sich ebenfalls als Fremdartiger und Ausgestoßener empfinden dürfte, im Wien der Vorkriegszeit immerhin in Erwartung seines Erscheinens.

1110 Wie Löffler festgestellt hat, besteht allerdings auch zwischen „Hamlet“ Melzer und dem melancholischen Ruy de Fanez eine große Ähnlichkeit. Vgl. Löffler, Doderer-ABC, S. 252.

1111 Zur Stellung Melzers im Roman-Ganzen vgl. etwa Löffler, Doderer-ABC, S. 246 f.

1112 Zur Entstehungsgeschichte und Erinnerungsthematik der „Strudlhofstiege“ vgl. Düsing, Erinnerung und Identität, S. 192 ff.

1113 Peter Dettmering: Trennungsangst und Zwillingsphantasien in Heimito von Doderers Ro-

Mary K. einen Antrag zu machen, lastet ihm sogleich nach der Abreise aus Bad Ischl schwer auf der Seele; wie eine „bisher ganz unbekannte Krankheit“ (DS 64) fühlt er die Folgen seiner Passivität. Als eine „Gefängnismauer […] mitten durch ihn hindurch“ (DS 64) spürt er den Widerstand, den er zu seinem Glück hätte überwinden müssen, um ein „Terrain seiner eigenen Seele zu betreten, das doch handgreiflich vor ihm lag“ (DS 64). Als „ein Verharren zwischen bröckelnden, planlos verlaufenden Mäuerchen“ (T 506, 20. 8. 1946) beschreibt Doderer Melzers Rückzug im Tagebuch, aus dem die „Strudlhofstiefe“ dem Autor ja plötzlich aufgestiegen ist.[1114]

Allein in einem Zugabteil befindlich, das ihn Richtung Wien trägt, klingen die gehabten Erlebnisse schwer in Melzer nach, d.h. sie „epiphonieren“[1115] gewissermaßen. Solcher „Musik des Unbewussten“ (Wilhelm Stekel)[1116] widmet der Autor mit Vorliebe die größte Aufmerksamkeit. Ja, dies scheint überhaupt das eigentliche Anliegen Doderers zu sein: Der selbsternannte Feind der Psychologie und Psychoanalyse, des „Seelenschlosser-Jargon[s]“ (DS 685) und der „desinfizierte[n] Dämonologie“ (DS 689), als die er sie in der „Strudlhofstige“ verunglimpfen lässt, schreibt in Wahrheit präzise Studien über zeitweilig verdunkelte Seelen,[1117] deren geistiger, nicht immer unglücklicher Zustand sich in hyperrealistischer – diesfalls rötlich grundierter,[1118] sommerlich überbelichteter – Außenwahrnehmung spiegelt.[1119] Dass sich Melzer etwa, kaum erklingt in seiner Nähe der Name einer anderen Frau, der von Asta Stangeler nämlich (vgl. DS 71), sogleich an diesen klammert (eine Erinnerung aus der Zeit vor seiner

---

man „Die Strudlhofstiege“. In: Ders., Zwillings- und Doppelgängerphantasie, S. 147–157; hier: S. 148.

1114 Zu den 1941 in schwermütiger Stimmung aufsteigenden Erinnerungen (als ‚deutscher‘ Offizier in Frankreich), die die Grundlage für den Roman bilden sollten, vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 307 f.

1115 Eine Definition des Begriffes „Epiphonie“ hat Doderer selbst nie gegeben. Aus seiner Verwendung in verschiedenen Kontexten, vor allem in den späten Tagebüchern, lässt sich aber schließen, dass er einen bloß mit der Wirkung der Musik vergleichbaren Moment der höchsten Seinsoffenbarung bezeichnet. Vgl. CII 29, 24. 9. 1956; CII 363, 19. 3. 1963; CII 417, 2. 4. 1964.

1116 Wilhelm Stekel: Die Träume der Dichter. Eine vergleichende Untersuchung der unbewußten Triebkräfte bei Dichtern, Neurotikern und Verbrechern. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes. Wiesbaden 1912, S. 207 (Kopfzeile).

1117 Die Interpretation des Verhängnisses der Etelka ist tatsächlich derart psychologisch einfühlsam, dass man bisweilen das Gefühl hat, einer Fallstudie der psychoanalytischen Schule zuzuhören. Vgl. etwa DS 160.

1118 Zu Melzers Ernstfarbe Rot vgl. Sommer, Vom „Sinn aller Metaphorie“, S. 40 ff.

1119 Zur „schmerzliche[n] Apperception der Aussenwelt“ infolge psychischen Weheseins vgl. Krafft-Ebing, Die Melancholie, S. 5.

Bekanntschaft mit Mary), offenbart einiges über sein Wesen. Indem er „in paradoxaler Weise“ hofft, „nämlich auf die Vergangenheit“, zeigt er seine melancholische Grundstimmung. Und Melzers Erschaffer (dem Erzähler-Erinnerer) ergeht es offenbar nicht anders, würde er sonst kommentieren: „Und das tun wir, nebenbei bemerkt, meistens.“ (DS 73)[1120]

Stets sind es Frauen, die Melzer das störend Gehemmte seines Zustands zu Bewusstsein bringen. Wie immer bei Doderer, vor allem aber in der „Strudlhofstiege“, in der in all den Jahren, zwischen denen die Handlung hin und her springt, ständig Sommer ist, steht auch über dieser nächsten Erfahrung Melzers – der ein im zeitlichen Ablauf der Geschichte vorangehendes, die Asta Stangeler betreffendes (Abschieds-)Erlebnis erzählerisch nachgeordnet ist (vgl. DS 207f. + DS 290ff.), das allerdings auch ‚schon‘ gewissermaßen nachträglich vorausgreift auf die erzählerisch zuvor gegebene Editha-Niederlage (vgl. DS 238ff.) –,[1121] prangt also auch über dieser nächsten Erfahrung Melzers „der knallblaue hellhörige Himmel“ (DS 91), und eine „Lichtüberschwemmung“ (DS 91) ist im Gange. Auf seinem Platz neben Editha Schlinger (doppelte Editha Pastré) auf der Rücksitzbank eines Sportwagens wie gelähmt sitzend, fühlt er sich wie ein „Gefangener“ (DS 92). Wieder hallt diese Szene nach bzw. „epiphoniert“, als alles bereits entschieden und vergangen ist und Melzer bei sich zu Hause Tabak und Kaffee konsumiert. Dass das eben Erlebte bzw. Nicht-Erlebte schon mal geschehen bzw. nicht-geschehen ist, nämlich dreizehn Jahre zuvor, als er in Ischl tatenlos geblieben war, wird ihm schmerzlich klar: „die tiefe Angst nämlich, nicht eigentlich gelebt zu haben“ (DS 96), bemächtigt sich seiner,[1122] ein ‚guter‘ Grund also, um bedrückt zu sein, was Melzer ja angeblich häufig ist (vgl. DS 98).

Was er im Zuge seiner „Menschwerdung“ ebenfalls immer häufiger und ausgiebig betreibt, ist der so genannte „Denkschlaf“ (DS 296). Einem solchen,

---

1120 Zur „zeitlichen Umstrukturierung des depressiven Grundgeschehens“ (d.h. Rückzug der freien Möglichkeiten in die Vergangenheit) allgemein vgl. Binswanger, Melancholie und Manie, S. 37.

1121 Es ist das vielleicht der eigentliche Skandal der „Strudlhofstiege“: Dieses Werk, das offenbar den zivilisatorischen Bruch des Ersten Weltkriegs leugnet (einerseits also restaurativer Inhalt), indem es umständlich den Nachweis führt, dass das ‚eigentliche‘ Leben (das unbeschwert-beschwerte Privatleben der Oberschicht) unausrottbar ist, tut dies auf eine derart komplizierte, die Aufmerksamkeit des Lesers (wenn er sich nicht allein an den extrem poetischen Verdichtungen ergötzen will) besonders auf die Anachronie richtende Weise (andererseits also moderne Form), die in keinem Verhältnis zu den geschilderten Luxusproblemchen steht!

1122 „Die Angst vor dem versäumten Leben ist übrigens einer der sehr ernsten Grundtöne des Romans, den viele seiner Figuren ständig im Ohr haben“. Wilhelm Trapp: Die Strudlhofstiege von Heimito von Doderer [Booklet]. In: Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. Hörspielbearbeitung v. Helmut Peschina. München 2008.

halb Wach-, halb Traumzustand, wohnt der Leser auf großer Erzählstrecke bei, einer großartigen Rekapitulation von Melzers Niederlagenserie bei den Frauen, die von schweren seelischen Tormenten begleitet wird. Zunächst der verpassten Chance bei Asta Stangeler nachtrauernd, in Wahrheit sich in atmosphärischen Erinnerungen schmerzhaft erlösend, alsdann überwechselnd zu den Hemmnissen in seinem Umgang mit Editha Schlinger, auch hierbei vor allem den ‚natürlichen' Hintergrund eindrücklich im Erinnerungsblick habend, kommt er schließlich auf den Grund der Problematik zu ‚denken' – ein hebender Schmerz, „als wölbe sich der Parkettboden unter seinen Füßen" (DS 309) –: Mary. Immer weiter dem melancholischen Melzer-Bewusstsein ausgesetzt, erfährt der Leser eine schmerzliche Vorstellung davon, wie „eine kleine, rasche Qual" (DS 324) in der Erinnerung, bekanntlich der Vorzugsmodus des Melancholikers, nicht so sehr an Konkretheit, dafür aber an Bedeutung zunehmen kann: „sie war nicht mehr klein und rasch, sie war groß und langsam, fast stehend geworden" (DS 324). So auch das Bild der Strudlhofstiege, deren Beschreibung dann wieder dem Erzähler-Erinnerer obliegt (vgl. DS 330 ff.), obwohl Melzer ja dabei steht.

Wie gesagt, ist der Autor besonders mit der Melzer-Figur darauf aus, Bewusstseinsvorgänge zu bewältigen. Dass diese stets melancholisch getrübt sind, liegt möglicherweise in der Natur des Bewusstseins: Wenn es sich selbst gewahr wird, scheint es gleichzeitig gerettet und verloren.[1123] So kann es vorkommen, dass das betroffene Subjekt einen Moment, den es gerade erlebt, bereits als vergangen herbeidenkt: „Als wäre alles schon gewesen. Als wäre alles schon vorbei." (DS 481) So geschieht es Melzer, der mit der zufällig im Lokalzug getroffenen Editha (der doppelten Editha, die zur Verwunderung und zunehmenden Verärgerung des unwissenden Melzers mal sie selbst, mal ihre Zwillingsschwester ist) Zeit in der Badeanstalt verbringt. Nicht nur die Vorausschau auf das zukünftige Vergangensein beherrscht Melzer, zu dem neuerdings ja die Dinge sprechen, und zwar „eine […] ebenso unwidersprechliche Sprache, wie für einen Musikalischen die Musik" (DS 482 f.), sondern vor allem auch das längst Vergangene. Das bemerkt sogar die zweifache Editha: „Ja, aus dem Gewesenen kommt uns immer nur Last." (DS 484) Dass es mehr noch als seine Figur Melzer, die ihm hierfür nur verschiedentlich Anlass bietet, der

1123 In der großen Unterhaltung, die René Stangeler und Melzer im vierten Teil der „Strudlhofstiege" führen, kommt dieses Wissen zum Ausdruck. Was den persönlichen Wegweiser im Leben stören könnte, erklärt der Stangeler dem Melzer da: „Dadurch, daß wir ihm zu viel Beachtung schenken" (DS 681). Ohne Kenntnisnahme des Wegweisers freilich geht's auch nicht, denn dann wäre es ja kein Wegweiser mehr (zur Krankheit des Bewusstseins, zur pathologischen Intimität mit sich selbst vgl. auch DS 682 ff.).

Autor selbst ist, der sich in der „Strudlhofstiege“ immer wieder in ‚extremen‘ Klarsichten, in Aufschwüngen von enormer poetischer Kraft, in wohlklingenden Schilderungen von Epiphanien erlöst, drängt sich dem Leser bei kleinsten Anlässen auf,[1124] etwa wenn sich Melzer erhebt und „nicht mehr flach auf dem tiefen Waldesgrunde [liegt]“, „unter den wolkenhoch in die oberen Weiten dunstenden Wipfeln“ (DS 486).

Melzer, der Kenntnis von sich selbst gewinnt und also auch von seinem Schmerz (vgl. DS 547 ff.), bleibt nichts erspart. Für jemanden, der daran gewöhnt ist, sich unentwegt erfolglos zu beziehen, vor allem auf die weiblichen Geschöpfe in seinem Umfeld, mag diese neue Empfindung schrecklich sein: der „Sehnsuchtsverlust“.[1125] Verlustig gegangen „eines ganzen spannenden und erwärmenden Gefühls, eines Begehrens, eines Inhaltes auch auf seiner Seite“ (DS 710), gestaltet sich sein Liebesleben mit einem Mal viel erfolgreicher, öffnet sich das „Tor des Schlaraffenlandes der Liebe“ (DS 715). Wie die Formulierung erahnen lässt, ironisiert der Autor die Hinführung zum ‚blutigen‘ Happy End der „Strudlhofstiege“ etwas. Hat er eben noch eine der beiden Edithas geküsst, erscheint ihm im nächsten Moment sein Liebesglück in Person von Thea Rokitzer, „eine empor sich werfende letzte Sehnsucht, vor dem sonoren Grunde eines Schmerzes, den er zu ertragen gewillt war“ (DS 724). Bei aller Selbstfindung scheint der melancholische Charakter stabil: Auch die Liebe, die hier endlich – im Blut der Mary K. gehärtet – in einer Heirat gipfelt, in einer Mitnahme höherer Art, dürfte nicht die „abgrundtiefe Wehmut“ besiegen, „die uns jeden Augenblick verschlingen würde, wehrten wir ihr nicht“ (DS 875). Und dies ist wohl letztlich die aus der Tiefe der Jahre dem Leser heraufdämmernde Erkenntnis der „Strudlhofstiege“.[1126]

Anders als die Dostojewskischen „Dämonen“, die ja ‚richtige‘ terroristische Kräfte und ihre schändlichen Aktivitäten zum Thema haben, handeln die Dodererschen „Dämonen“ (1930–1936/1951–1956; 1956), in denen zwar auch

1124 Das Missverständnis von Roland Koch, der im Laufe seiner Arbeit über die „Verbildlichung des Glücks“ bei Doderer allerdings auch immer häufiger betonen muss, wie grell das wenige Glück der Dodererschen Figuren sich vom düsteren Hintergrund ihres Unglücks abhebt, liegt wohl hauptsächlich darin begründet, dass er eben das als „komprimierte Glückskonzentration“ interpretiert (vgl. Roland Koch: Die Verbildlichung des Glücks. Untersuchungen zum Werk Heimito von Doderers. Tübingen 1989, S. 131), was zumeist nur die andere Seite der Medaille ist: nämlich die exzessive Klarsicht des Gemütsirritierten.

1125 Diesen Begriff habe ich aus Xaver Bayers Roman „Weiter“ entlehnt. Vgl. Xaver Bayer: Weiter. Salzburg, Wien 2006, S. 81.

1126 Dass etwa die Kochsche Interpretation der „Strudlhofstiege“, wonach am Ende ein glücklicher Zustand hergestellt wird, problematisch ist, rückt zunehmend in das Bewusstsein der Leser. Vgl. Jung, Der Augenblick und die Leere, S. 19.

von einem Troupeau die Rede ist, einer relativ zweckfrei randalierenden Saufbrüder-Horde allerdings,[1127] vielmehr von inneren Quälgeistern, von neurotischen Potenzialen, die verschiedene Figuren jeweils individuell ausbilden. Mit den „Dämonen" hat Doderer seine ziemlich verquere Theorie von der „Apperzeptions-Verweigerung" (DD 828) besonders intensiv veranschaulicht. In ihrem Wunsch, „die Welt wirklicher zu machen", würden „diese Menschen am Ende von jeder Wirklichkeit ganz ab[reissen]" (TB 1127, 10. 12. 1938). Gleich mehrmals wird in den „Dämonen" ein Gütersloh-Spruch zitiert: „Ich denke gering von der Beseelung der Welt durch die Glücklichen."[1128] Solche Menschen, die dem Depressiven natürlich verhasst sind,[1129] sucht man denn auch vergebens in diesem Mammut-Werk.

Wenn Roland Koch sich tatsächlich traut, in Anlehnung an Dietrich Weber, der erste Andeutungen in dieser Richtung gemacht hat,[1130] „*Glück* als den zentralen inhaltlichen Komplex"[1131] der „Dämonen" zu präsentieren, unterläuft ihm ein gedanklicher Fehler. Er geht davon aus, dass die „Dämonen" „das Produkt des Subjektivisten Doderer" sind, „der seine Vergangenheit literarisch verarbeitet".[1132] Ferner nimmt er an, dass es dem Schreibenden „um sein eigenes Glückserlebnis" geht, „das er aus spontanen Erinnerungen gestaltet".[1133] Als Beweis für seine These dienen ihm Szenen aus den „Dämonen", die besonders idyllisch sind, in denen die Zeit erzählerisch zum Stillstand gebracht wird.[1134] Was Koch hierbei übersieht, ist das Folgende: Jene ekstatischen Beschreibungen, die er als Glück ausmacht, haben natürlich einen melancholischen Grund. Erst in der Erinnerung wird das Leben erträglich. Der sich euphorisch erinnernde Schriftsteller ist stets ein Depressiver und Melancholiker; er will das vergangene Leben („die Tiefe der Jahre") in der ‚epiphonischen' Präzision wie-

1127 Zu den präfaschistischen Strukturen dieses Troupeaus vgl. Hubert Kerscher: Zweite Wirklichkeit. Formen der grotesken Bewußtseinsverengung im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt a.M. 1998, S. 268 ff.

1128 Albert Paris Gütersloh: Eine sagenhafte Figur. München 1985, S. 312. In den „Dämonen" an drei Stellen der Figur des Kyrill Scolander in den Mund gelegt. Vgl. DD 1020, 1075 u. 1098. Auch in: WdD 132.

1129 „Vergessen wir nicht, die Genießer zu hassen, weil sie genießen, und die Fröhlichen zu verachten, weil wir unfähig waren, fröhlich zu sein wie sie …" Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 73.

1130 Vgl. Weber, Doderers Ästhetik des Glücks, S. 25 ff.

1131 Roland Koch: Glück als Thema der „Dämonen". In: L'Actualité, S. 133–145.

1132 Ebd., S. 134.

1133 Ebd.

1134 Claudio Magris ist staunender Zeuge „einer verzauberten Reglosigkeit, einer gläsernen Starre der Zeit", die insbesondere in den „Dämonen" anzutreffen wäre. Vgl. Claudio Magris: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien 2000, S. 353.

derauferstehen lassen, also im Endeffekt den Tod überlisten. Wenn dem Leser die Lektüre dieser Passagen Lust bereitet, dann liegt das wohl eher im ambivalenten Charakter der Melancholie begründet.

Wie an anderer Stelle ausführlicher behandelt (vgl. Kap. 3.2.5), ist es vor allem die Musiker-Figur Quapp, deren mit „Hartnäckigkeit betriebene[n] Angelegenheiten" tatsächlich „ein geradezu dämonischer Zug" (CI 254, 16. 11. 1953) eignet, die unter die Überschrift Melancholie eingeordnet gehörte. „Sind die melancholischen Säfte etwa nicht gut dafür geeignet, in Dämonen verwandelt zu werden [...]?", fragt sich Jean Starobinski, dessen Betrachtung der Melancholie-Geschichte hiermit am Ende des Mittelalters angelangt ist,[1135] eines Zeitalters also, das in den „Dämonen" ja in Teilaspekten wiederaufersteht. Wenn Reinhold Treml dieses Fräulein Quapp allerdings als „Prototyp des Apperzeptionsverweigerers" bezeichnet,[1136] ist das auf eine allgemeine Weise wohl richtig, auf eine andere aber vollkommen nichtssagend. Gefangen in dem Netz der Terminologie, das Doderer ausgeworfen hat, wohl auch um sich selbst darin zu verfangen (vgl. Kap. 4.3), kommt man der Problematik der Quapp, die infolge einer unangebrachten Wunschidealität schlicht depressiv wird (trotz Trema will sie Berufsgeigerin werden), nicht auf die Schliche. Oder wenn derselbe Forscher vom Sektionsrat Geyrenhoff behauptet, er ginge „in einer milchigen Aura der Apperzeptionsverweigerung"[1137] einher, dann ist auch das nur eine andere Formulierung dafür, das der gute Sektionsrat bisweilen, wie sein Erschaffer,[1138] unter Depressionen leidet, deren Beschreibungen der Leser der „Dämonen" allenthalben zu gegenwärtigen hat (vgl. DD 358 + DD 966).

Abgesehen vom Fall der Quapp (vielleicht auch Camy von Schlaggenberg, die traurige Frau von Kajetan von Schlaggenberg könnte hier erwähnt werden),[1139] deren Dämonen sich überwiegend melancholisch-depressiv artikulieren,[1140] sind die anderen Figuren des Buches allerdings vor allem ‚rein' neurotisch aktiv. Da wären etwa Jan Herzka und Kajetan von Schlaggenberg zu nennen. Ersterer ist besessen von mittelalterlichen Folterritualen, die an Hexen verübt werden. Wie sein Vorfahr, der Herr Achaz von Neu-

1135 Starobinski, Die Tinte der Melancholie, S. 25.

1136 Reinhold Treml: Wege in die Stadt. „Die Dämonen" und „Manhattan Transfer": Zwei Stadtromane im Vergleich. In: Schriften 3, S. 123–140; hier: S. 128.

1137 Ebd., S. 130.

1138 „Meine Leiden werden dieses Werk begründen, wie der Bauch des Cellos, dessen Ton sonor macht." CI 421, 22. 5. 1955.

1139 Vgl. DD 476 f.

1140 Löffler stellt zu Recht fest, dass sich bisher niemand bemüht habe, diese titelgebenden „Dämonen" genau zu bestimmen. Vgl. Löffler, Doderer-ABC, S. 99.

degg, von dem René Stangeler behauptet, er sei ein sehr moderner Mensch gewesen,[1141] fühlt Jan Herzka sadistische Bedürfnisse in sich. Ohne diese Triebe in die Tat umsetzen zu können, scheint ihm die „schwarze Zentral-Sonne einer zweiten Wirklichkeit“ (DD 1045). Eine ähnlich bedenkliche Verengung im Sexuellen plagt Kajetan von Schlaggenberg. Seine Präferenz sind „dicke Damen“. Auch er erlebt den Tod im Leben,[1142] ein „Jenseits im Diesseits“ (DD 619), wie Doderers griffige Formulierung für die Neurose lautet. In Kajetans Aufzeichnungen heißt es: „völlige Lähmung, Gleichgültigkeit, ja, Unfähigkeit, von dieser Ebene einer – zweiten Wirklichkeit aus überhaupt irgendetwas aufzufassen.“ (DD 860)

Dass der Autor auch die politischen Revolutionäre der Gattung der „Apperzeptionsverweigerer“ zuordnet, womöglich sogar die Teilnehmer jener von ihm geschilderten Arbeiterunruhen, die zum Brand des Wiener Justizpalastes am 15. Juli 1927 führten (eine im Großen und Ganzen doch leere Beschreibung menschlich Revoltierender), geht womöglich zu weit.[1143] Dennoch haben sich seriöse Anhänger dieser Theorie gefunden. Der Politikwissenschaftler und Geschichtsphilosoph Eric Voegelin etwa definiert die „zweite Realität“, einen Begriff, den er von Albert Paris Gütersloh, Robert Musil und Heimito von Doderer übernommen hat,[1144] als eine „Auffassung von Realität“, „die Menschen in einem Zustand der Entfremdung entwickeln“.[1145] Für Voegelin ist die „Apperzeptionsverweigerung“ ein zentraler Begriff zum Verständnis ideologischer Verirrungen und Wirklichkeitsdeformationen.[1146] Weil er in den „Dämonen“ dazu neigt, ein einheitliches Weltbild zu verbreiten, ein allgemein gültiges Erklärungsmodell zu bieten für das Heraufdämmern totalitärer Sinnsysteme, seien diese nun politischer oder

1141 „Weil bei ihm schon auftritt, was unsere Zeit beherrscht: eine zweite Wirklichkeit. Sie wird neben der ersten, faktischen, errichtet und zwar durch Ideologien. Die des Herrn Achaz war eine sexuelle …“ DD 1021.

1142 „Alles muß bei diesen ideologischen Typen geändert werden. Im Grunde wollen sie alle garnichts anderes, als das Leben abschaffen.“ CI 362, 5. 11. 1954.

1143 Die Figur des Gürtzner-Gontard doziert: „Revolutionär wird, wer es mit sich selbst nicht ausgehalten hat: dafür haben ihn dann die anderen auszuhalten.“ DD 484.

1144 Vgl. Eberhard von Lochner: Eric Voegelin und Heimito von Doderer: Politische Wissenschaft und Literatur im Kampf gegen die „Zweite Realität“. In: SCHRIFTEN 1, S. 151–161.

1145 Eric Voegelin: Autobiographische Reflexionen. Hg., eingeleitet u. mit einer Bibliographie versehen v. Peter J. Opitz. München 1994, S. 119.

1146 Interessant ist auch, dass Voegelins Rückgriff auf die Theoreme von Romanschriftstellern an anderer Stelle eine Würdigung erfahren hat, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sein könnte, in der Schrift „Melancholie und Gesellschaft“ von Wolf Lepenies. Darin ehrt der Verfasser Voegelins Anerkennung der Literatur als dokumentarische und aussagekräftige Quelle für die Vorgänge in der ‚realen‘ Welt. Vgl. Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft. Mit einer Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie. Frankfurt a.M. 1998, S. 45.

sexueller Natur,[1147] gehen die kleinen großen poetischen Verdichtungen, die Doderers Werk melancholisch eintrüben („Tempo 0"-Stellen), ein wenig verloren. Sie sind aber auch in den „Dämonen" in großer Zahl gegeben, so dass die Frage, was die heimliche Hauptsache auch dieses Werkes ist, sich wie folgt beanworten ließe: „Die Wehmut ist's. Die ‚schöne Melancoley'"; denn: „Sie ist der letzte unausrottbarste Bezug; der feinste Faden, der in's Herz schneidet, und der Zug an ihm zugleich ist sie." (DD 1339)

Die Familiengeschichte derer von Bartenbruch, zeitgenössisch-ironische Nachfahren des fränkischen Merowinger-Geschlechts,[1148] ist ein einziges Wut-Epos. „Die Wut des Zeitalters ist tief" (DM 283), spricht es an einer Stelle aus dem Roman „Die Merowinger" (1962). Aufgeteilt in zwei Handlungssphären,[1149] zeigt der Roman, der vom (impliziten) Autor selbst als „Mordsblödsinn" (DM 363) disqualifiziert oder gelobt wird, der insgesamt aber wohl auf den „tiefen Pessimismus seines Urhebers" hinweist,[1150] einerseits das „Steigen[] jenes schwarz-violetten unterirdischen See's des Grimmes, quellend aus der Tiefe der Zeiten" (DM 364), andererseits die grotesk-komischen Bemühungen der Wissenschaft, diese Wut nicht nur einzudämmen, sondern sie auch aus Selbsterhaltungsgründen der psychiatrischen Praxis auf mittlerer Flamme am Köcheln zu halten.

„Wut ist der Gegensatz von Depression", hat Daniel Kehlmann mit Blick auf die „Merowinger" gesagt.[1151] Dieser Zusammenhang, den Doderer übrigens am eigenen Leib zu spüren bekommen hat,[1152] lässt sich auch etymologisch herleiten:

> Das Verb *mêlancholan* geht im Bedeutungsumfang über das einfache Verb *cholan* – „schlecht gelaunt sein", „aufbrausen" und ganz allgemein „verrückt sein" – hinaus. *Cholé* (Galle) und *cholos* (Wut, Zorn) sind im Griechischen verwandte Wörter.[1153]

1147 Es ist der René Stangeler, dem dies endlich aufgeht, dass „[a]lle, die den starren Beton ihrer Ordnung erstreckt sehen" wollen „bis in's Unendliche der Zukunft", dass diese „nichts anderes" wollen und tun, „als das fortwährende zarte Schwanken der Wirklichkeit anzuhalten", und dann steht „auch schon eine zweite Wirklichkeit da" (DD 1252).

1148 Zum Verhältnis Doderers zu den ‚richtigen' Merowingern vgl. Hans-Wolf Jäger: Waren die alten Merowinger wirklich so wie Doderers neue? In: Schriften 4, S. 145–158.

1149 Zur „Zweiteilung von Psychologie und Merowingerchronik" vgl. Matthias Meyer: Genealogie, Geschichte und Gregor. Zur Funktion von Geschichtlichem in Doderers „Merowingern". In: Einsätze, S. 206–224; hier: S. 215.

1150 Vgl. Weber, Autorenbuch, S. 100.

1151 Daniel Kehlmann: Ein Buch, an das ich jeden Tag denke. Dankrede zum Doderer-Preis. In: Sinn und Form 58 (2006), H. 6, S. 782–785; hier: S. 783.

1152 „[E]ndlich hat mich ein schwarzer Wutanfall über unsere Zeit und ihren Stumpfsinn, der einen Schreibenden in den Massen und unter ihren falschen Fahnen zu vegetieren zwang, in die Dunkelheit der Depression und Demoralisierung geworfen." T 493, 27. 7. 1946.

1153 Demont, Der antike Melancholiebegriff, S. 34.

Dass grenzenloser Grimm in neurotischer Bedrückung wurzelt,[1154] macht die Lebensgeschichte des Erzwüterichs Childerich III. deutlich. Dieser habe „ein gänzlich zurückgedrängtes, zerdrücktes, zerknittertes Jugenddasein geführt" (DM 29). Schwerste Peinigungen, erlitten durch die jüngeren Geschwister, ließen den schwächlichen Childerich kaum gedeihen: „Mit fünfzehn sah er aus wie ein trauriges Beutelchen." (DM 29) Körperlich und seelisch zerknautscht zwar, dafür allerdings von großer Willenskraft und immens nachtragend, setzt sich in ihm der Gedanke fest, „einen Feldzug gegen Welt und Leben zu eröffnen" (DM 30).[1155] Dies führt zu seinem berühmten Projekt der totalen Famile, auf die einprägsame Kurzformel gebracht: „la famille – c'est moi!" (DM 46)[1156]

Wenn die „beispiellosen Wut-Anfälle" (DM 25) Childerichs, deren viele in den Merowingern beschrieben werden, die eine Seite des neurotischen Spektrums abdecken, so prägt sich die andere Seite, die hoch depressive Qualität, in diesem „schwarze[n] Schaf unter Doderers Romanen"[1157] besonders anschaulich in einem „herabgekommenen Seitenverwandten" (DM 107) des Merowinger-Clans aus, nämlich in Pelimbert dem Indiskutablen. Mit dieser Figur, über die es heißt, sie gehöre zu jenen, „die eines Tages ‚alles und jedes bis zum Überdrusse satt haben' (so drückt Fedor Mihailowitsch Dostojewskij diesen Zustand aus), und von da an nur mehr eine negative Aufführung zeigen" (DM 107), hat Doderer gewissermaßen den König der Depressiven erschaffen. Vielleicht ist es nicht zu weit hergeholt, diesen indiskutablen Merowinger mit einer „intrapsychischen Identifikation"[1158] im Sinne Julia Kristevas in Verbindung zu bringen. Das würde bedeuten, dass sich der Autor in dieser Figur selbst realisiert, dass hier also eine „Rückkehr des Verdrängten"[1159] stattgefunden hätte. Doderer scheint sich dieser Möglichkeit immerhin bewusst gewesen zu sein. Einmal

1154 „Wutanfälle", das ist auch die Überschrift eines eigenen Kapitels im Handbuch des „psychosexuellen Infantilismus". Vgl. Wilhelm Stekel: Psychosexueller Infantilismus. Die seelischen Kinderkrankheiten der Erwachsenen. Berlin, Wien 1922, S. 130–155.

1155 Wie sich die Formulierungen gleichen! So trägt jener Bericht über eine Leseerfahrung, in dem der französische Schriftsteller und Chefdepressive Michel Houellebecq seine jugendliche Begeisterung für den misanthropischen und rassistischen Horror-Autor H. P. Lovecraft ausführt, den Titel: „Gegen die Welt, gegen das Leben" (Köln 2002).

1156 Der totalitären Bestrebungen wegen, die sich in den „Merowingern" satirisch behandelt finden, vermutet Wolff, dass „[d]er Sinn dieser Groteske […] in einer Abrechnung mit der Hitlerzeit liegen [dürfte]". Vgl. Wolff, Wiedereroberte Außenwelt, S. 268.

1157 Christoph Bartmann: Der totale Konservative. Über Heimito von Doderer. In: Merkur 40 (1986), H. 11, S. 989–996, hier: S. 996.

1158 Julia Kristeva: Joyce, „The Gracehoper" oder Die Rückkehr des Orpheus. In: Dies.: Die neuen Leiden der Seele. Gießen 2007, S. 195–212; hier: S. 197.

1159 Ebd., S. 198.

spekuliert er darüber, dass es „zu einem renitenten und konsequenten Negieren der Lebenstätigkeit überhaupt kommen (s. Pelimbert in den ‚Merowingern'!, pag. 107 und 115ff.)" könne; und fährt – vielleicht sogar für jene Experten des Fachs bedenkenswert, die derartige Vorstöße in die Autorpsyche für nicht literaturwissenschaftlich erachten –[1160] fort: „Daß dieses ‚negative Verhalten' bei mir zur Darstellung gelangte, hat immerhin was zu bedeuten!" (CII 462, 10. 6. 1965)

Die Innigkeit, mit der der Autor sich dieser Randfigur widmet, ist jedenfalls mehr als auffällig.[1161] Er beschreibt den auf einem „verlotterten Seiten- oder Nebengute" (DM 107) von einer „mittleren Leibrente" (DM 107 f.) vor sich hinsaufenden Generaloppositionellen – „er lehnte überhaupt alles und jedes ab", heißt es über Pelimbert (DM 108) – als jemanden, der sich aus Protest gegen die „Lächerlichkeit" (DM 116) des heutigen Lebens von der Welt abgewandt hat, aus Protest besonders auch gegen „die Ernsthaften und die Arbeitsamen, die Strebsamen und gar die Erfolgreichen und Arrivierten mit all ihrem Kram" (DM 116).[1162] Für diese allein ausharrende Existenzform prägt der (implizite) Autor den Ausdruck: „in Mission Null". Eine Position, für die Doderer (der explizite Autor), wie es den Anschein hat, durchaus Sympathien hegt.[1163] Man könnte in besagter Mission aber wohl auch, wie Dietrich Weber dies getan hat, einen „kaschierte[n] Selbstmord" erblicken.[1164]

In gewisser Weise ist dieser Pelimbert mit Hermann Melvilles Bartleby vergleichbar, der ja auch „den Verzicht auf jegliche Lebensbewältigung in ständiger Besinnung auf das eigene sterbliche Selbst"[1165] betreibt. Wenn von der Figur des Bartleby, dieser „allegorische[n] Gestalt der traurigen Wahrheit über die *conditio*

1160 Vgl. etwa Michael Titzmann: Psychoanalytisches Wissen und literarische Darstellungsformen des Unbewußten in der Frühen Moderne. In: Ders.: Realismus und Frühe Moderne. Beispielinterpretationen und Systematisierungsversuche. Hg. v. Lutz Hagestedt. München o.J. [2009], S. 330–376; bes.: S. 331.

1161 Laut Fleischer ist die Pelimbert-Szene in den „Merowingern" „ein geradezu programmatischer Lieblingstext der allerletzten Lebensjahre Doderers" gewesen. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 458 f.

1162 So auch in der – im selben Jahr wie die „Merowinger" entstandenen – Erzählung „Das vergrabene Pfund" (1962), worin der Erzähler behauptet, „daß jene, die's zu was gebracht haben und aus denen was geworden ist, allermeist zu den schlichthin Widerlichen gehören" (E 333 f.). Vgl. hierzu aber auch die vortreffliche Interpretation der Geschichte durch Hans-Wolf Jäger: Sündliches Schlemmen bei Doderer. In: Hans-Wolf Jäger/Holger Böning/Gert Sautermeister (Hg.): Genußmittel und Literatur. Bremen 2003, S. 267–274.

1163 „Affen im Weltraum und eine Mauer quer durch Berlin. […] Pelimbert der Indiskutable allein zeigt dem allen gegenüber die richtige Haltung." CII 305, 7. 12. 1961.

1164 Vgl. Weber, Halboffizielles, S. 204.

1165 Vgl. Gerigk, Melancholie als Ärgernis, S. 122.

humana",[1166] gesagt wird, er lebe „im Licht der Wahrheit",[1167] so lässt sich Ähnliches von Pelimbert behaupten. Auch er nämlich, über dem der Himmel bezeichnenderweise „in einem Blau von indiskutabler Reinheit und Leere" steht, scheint die Dinge so klar, vielleicht auch „lackrein" zu sehen,[1168] wie sie nur der Depressive zu erblicken vermag. Oder um es mit Fernando Pessoa zu sagen: „Und über all dem hängt, fern wie ein ungetrübter, blauer Himmel, der Schrecken zu leben."[1169]

Im Spätwerk prägen sich die Haupteigenschaften der Dodererschen Prosa, die depressive Klarsicht und der schwarzgallige Humor, immer stärker aus. Es scheint fast so, als würde der Autor die zu kakanischen Zeiten spielende Geschichte der „Wasserfälle von Slunj" (1963), mal abgesehen von den unglaubwürdigen quasizufälligen Entwicklungen, die in der Doderologie zwar gerne als „fatologisch" verherrlicht werden, die jedoch genauso gut trivial genannt werden könnten, vor allem aus dem einen Grund erzählen, nämlich um seinen beiden Spezialdisziplinen, der ‚extremen' Vergegenwärtigung depressiver Weltwahrnehmung und der mutwillig-rücksichtslosen Zwischenkommentierung,[1170] zu frönen.

Wie bereits erfahren (vgl. Kap. 3.2.5), ist es besonders Donald Clayton, dieser „anachronistische Wurstigkeits-Lulatsch" (DW 255), der in den „Wasserfällen" von schweren Depressionen geplagt wird. Der Beschreibung seines speziellen Todes, dessen Art und Weise von dem Moment seiner Zeugung an vorherbestimmt scheint, bildet den roten Faden des Buches. Wie keiner anderen Figur Doderers ist es diesem Donald, auch „Lulatsch-Sphinx" (DW 255) genannt, auferlegt, von den „unsichtbaren und bleiernen Strahlen"[1171] der schwarzen Sonne gebannt zu sein: „in ihm war jene Finsternis, welche, aus lauter Strahlung und Hitze, die Sommersonne in uns erzeugen kann, verbunden mit einem Gefühle des Eingepacktseins samt Kopf und Kragen" (DW 283).

1166 Ebd., S. 124.
1167 Ebd., S. 122.
1168 Als Chiffre für erhöhte Wahrnehmungsaktivität infolge melancholischer Verstimmtheit schon früh im Tagebuch präsent: „Lack. Klarheit." (TB 492, 17. 5. 1932), „Lack, lackrein" (TB 514, 5. 8. 1932).
1169 Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 394.
1170 Berühmt ist jene Stelle, in der der Autor zwei seiner Figuren, die Prostituierten Fini und Feverl, mit einem „kräftigen Tritt in den fetten Popo" aus dem Buch hinauskatapultiert: „Solche Figuren kann man nur aus der Komposition hinauswerfen, weil der Grad ihrer Simplizität unerträglich geworden ist und jedweder Kunst Hohn spricht (auch ihrer durchaus nicht mehr bedarf)." Vgl. DW 100. Kaum weniger bekannt ist der „Hochgenuß zweier geradezu ungeheuerlicher Ohrfeigen", welche der Autor einer weiteren Figur, der Hausmeisterin Wewerka, anlässlich ihrer Verabschiedung aus dem Buch verpasst. Vgl. DW 111.
1171 Kristeva, Schwarze Sonne, S. 11.

Ehe es soweit ist, erfährt der Leser allerlei über Donalds Kindheit, die von Beginn an durch „ein geheimes Leiden“ (DW 131) beherrscht wird. Es ist dies die Vorstellung einer waagerechten Wasserwand, die ihn am meisten bedroht. Hierbei handelt es sich natürlich um eine Anspielung auf jene senkrechten Wassermassen, die schon seine Eltern auf ihrer Hochzeitsreise im kroatischen Slunj mit Schrecken erfüllt haben. Also vielleicht schon vorgeburtlich zu Tode erschreckt, zeichnet sich Donalds Wesen wohl infolge dessen durch Unbeteiligtheit, Unfähigkeit zur Konversation und fehlende Empathie aus. Als besonders nachteilig erweisen sich solche Eigenschaften in Liebesdingen. Hier präsentiert er, dessen Hinterkopf die Hand von Monica Bachler eben noch bei währendem Kusse „flach und gerade“ (DW 235) ausgefüllt hat, seine Flachköpfigkeit auch im übertragenen Sinn. Während sie im Nebenzimmer auf ihn wartet, starrt er in gänzlich „ausbleibender“ (vgl. DW 236) Weise auf den wandartig herniederstürzenden Regen vorm Fenster. Als ihm auch noch zu schwanen beginnt, dass sein verwitweter Vater das erotische Rennen bei seiner (von ihm aus Schusseligkeit) verschmähten Liebe macht, ist ihm kaum mehr zu helfen. Nirgendwo mehr zu Hause, bleibt ihm nur noch seine Traurigkeit, in die er sich immer noch tiefer hinein begibt bzw. hineingezerrt wird. Ohne seinen qualvollen Weg in den Tod vor Schrecken angesichts jener titelgebenden kroatischen Wasserfälle hier noch einmal en detail nachzeichnen zu wollen (vgl. Kap. 3.2.5), einen Weg, der ihm zunächst im Vorderen Orient noch eine zweite Chance beschert, entsprechenden erotischen Lockungen in ein Nebenzimmer zu folgen, woraus allerdings nichts als neue Schrecken erwachsen (vgl. DW 364 ff.), sei darauf hingewiesen, dass der Autor mit der Darstellung dieses ‚lulatischigen‘ Schicksals den seiner Meinung nach eigentlichen Zweck von Literatur erfüllt. Nicht von ungefähr zitiert Doderer in den „Wasserfällen“, einem seiner „bedeutendsten Werke“,[1172] wie Henner Löffler urteilt, ja aus einem Goethe-Brief an Schiller, worin die Rede davon ist, dass die Poesie „doch eigentlich auf die Darstellung des empirisch pathologischen Zustandes des Menschen gegründet“ sei (DW 99 f.).[1173]

In seinen zahlreichen Nebengeflechten, die im letzten Viertel des Werkes noch plötzlich (nicht gerade zur Freude des Lesers) mit allerlei neuem Personal (und allerlei unnötigen Informationen über dieses Personal) auswuchern können, fällt besonders die Figur des Josef Chwostik auf, ein ebenfalls seelisch

1172 Löffler, Doderer-ABC, S. 86.

1173 Daher auch ist Wolfgang Rath zuzustimmen, der meint, dass die „Wasserfälle“ „[e]in Fenster in die Psychopathologie des Alltagsleben“ öffneten und einen „abgründige[n] Blick in ein defizitäres Gefühlsleben“ freigeben würden. Wolfgang Rath: Fremd im Fremden. Zur Scheidung von Ich und Welt im deutschen Gegenwartsroman. Heidelberg 1985, bes.: S. 46–65; hier: S. 64.

gehemmtes Wesen, das allerdings von erheblich sympathischerem Zuschnitt ist und eine erstaunliche Karriere hinlegt. Zunächst als kommerzieller Leiter in der Devotionalien-Erzeugung tätig, steigt er bei Clayton & Powers, der Maschinenfabrik von Donalds Vater, rasch im Ansehen und an Bedeutung. Weniger schnell vermag er seinen Habitus dem neuen beruflichen Status anzupassen. Weiter verweilt er in, gelinde gesagt, rufschädigenden Wohnverhältnissen, teilt seine von den verstorbenen Eltern geerbte Behausung mit zwei Prostituierten, den hier bereits fußnotlich erwähnten Fini und Feverl, die links und rechts von seinem Schlafzimmer ihr Geschäft „greulicher Wollust“ (DW 31) betreiben.

Wie dieser wehmütig-kluge Chwostik, dauernd allein lebend (offenbar die Voraussetzung für die Apperzeption sommerlich überbelichteter Stillleben) und voller Sentimentalitäten (etwa die Erinnerung an die Lokomotive seiner Kindheit), sich dieser Lebensumstände nach und nach entledigt (unter zeitweiliger Verdichtung des Bewusstseins und unter bedeutenden Erkenntniszuwächsen), auch seine Garderobe ändert, sich also sozusagen doppelt (und dreifach) häutet, um schließlich gesellschaftlich weiter zu reüssieren (gar zum Begleiter der letzten Tage im Leben von Donald Clayton wird), ist das Thema dieses Erzählstrangs. Der soziale Aufstieg allerdings vermag auch den milden Typus melancholicus nicht zu ändern; seine Beständigkeit zeigt sich nicht nur in der Umzugsdepression, die ihn bei der Umsiedelung in bessere Wohnverhältnisse befällt, sondern besonders auch in der Innigkeit, mit der er der vergehenden Zeit gedenkt. Auf einen Moment höchster melancholischer Erkenntnis läuft denn die ‚Handlung‘ um Chwostik auch hinaus. In seiner neuen Wohnung eines frühen Morgens erwachend – natürlich formiert sich schon wieder der aus Doderers atmosphärischen Großwerken bekannte „Sommer-Kerker“ (DW 111) –,[1174] fällt ihn der Gedanke an die ewige Wiederkehr des Gleichen mit niederschmetternder Wucht an:[1175]

> In diesen Minuten, während er hier am Fenster verweilte und in den Prater hinüber sah, drehte sich unter ihm rascher die Scheibe der Zeit, während er selbst unbeweglich darüber schwebte, in der Luft stehend, wie gewisse Insekten auf den Wiesen, und in einer noch nie empfundenen Leere, so jung er war. […] Er nahm es vorweg, daß in dieser Wohnung, im Umschwung jener Scheibe, Jahr für Jahr gleiches zu gleichem sich legen würde, in feinen aschigen Schichten, wie Staub auf Staub. (DW 116)

1174 „Hält der Sommer Einzug, werde ich traurig. Eigentlich müßte das strahlende, wenn auch grelle Licht der Sommerstunden einem, der nicht weiß, wer er ist, wohltun. Aber nein, mir tut es nicht wohl. Zu stark ist der Kontrast zwischen dem äußeren, überschäumenden Leben und dem, was ich fühle und denke, ohne fühlen oder denken zu können – Leichnam meiner nie begrabenen Empfindungen.“ Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 439.

1175 Vgl. hierzu auch Düsing, Erinnerung und Identität, S. 202.

Auch Zdenko von Chlamtatsch, der früh mit den „Clayton bros.'" (DW 20) in Berührung kommt, ist ein solches melancholisches Geschöpf, das sich vor dem unermüdlichen Mahlwerk der Zeit, der unermüdlichen Überführung von Gegenwart in Vergangenheit, fürchtet. Den Blick zurück vergleicht dieser Heranwachsende mit „einer glatten Mauer, die bis zu einer Ecke weißgekalkt hinlief" (DW 23). Und hinter dieser Ecke würde er selbst stehen, wie er in einer jungen Vergangenheit gewesen sei. Derart disponiert, eine vor sich selbst verborgene lyrische Ader nicht zu vergessen, die ihm eigne (vgl. DW 207), wird auch er ein allzu leichtes Opfer der ‚Liebe', nämlich derjenigen der Mutter eines Klassenkameraden, die ihn unzweideutig zu sich einlädt, um dann wie „ein heißer Gletscher" (DW 226) über ihn zu kommen. Von diesem Ereignis erholt sich der Gymnasiast nicht so leicht wieder. Es ist schlicht die gewalttätige Tatsächlichkeit des Lebens bzw. gewisser Teilaspekte dieses Lebens, die ihn betroffen machen bzw. ins noch melancholischere Grübeln bringen.

Seit diesem Ereignis, dessen Beschreibung gar eine alle Einzelheiten gleichwertig koordinierende, monotone „und"-„und"-„und"-Sprache herausfordert (vgl. DW 225), erscheint dem jungen Mann die ganze Welt in neuer Ernsthaftigkeit und Bangnis. Mit Zdenko, der ungleich klüger ist als Donald, geht der Autor die typischen Etappen der Depression durch. „[R]atlos und ohne Zug und Beziehung in irgendeine Richtung" (DW 315), „erdunkelt[]" dem Gymnasiasten „die bestrahlte Straße" (DW 315). Er steht neuerdings in der sinnlosen Präzision seiner eigenen Wahrnehmung (vgl. DW 315). Er neigt zum schmerzlichen Rückblick in die Vergangenheit.[1176] Bis ihm endlich klar wird, dass er unter dem leidet, was den Melancholiker am meisten schmerzt:

> Es war also die vergehende Zeit, im Grunde, was ihm weh tat, sonst nichts, Schmerzen wie bei einem Verbandwechsel. Sie zog durch ihn, die Zeit, sie wurde hindurchgezogen, und dann schwindelte ihm leicht, und die Hitze glänzte dunkel. (DW 382)

Indem er dies erkennt, vermag er allerdings gestärkt aus der Depression hervorzugehen. Er, der „den Sonnenglast oft als dunkel empfand, bei leichtem Schwindel" (DW 387), kommt wieder zu klarem Bewusstsein, und zwar genau dann, als er im Sommerurlaub bei einer kroatischen Tante in Richtung der Wasserfälle von Slunj reitet, wo just in diesem Moment Clayton jr. den Tod

1176 „An die Vergangenheit fixiert, ins Paradies oder in die Hölle einer unüberwindbaren Erfahrung regredierend, stellt der Melancholiker ein sonderbares Gedächtnis dar: Alles ist vergangen, umgewälzt, scheint er zu sagen, aber ich bleibe diesem Vergangenen treu, bin daran festgenagelt". Kristeva, Schwarze Sonne, S. 68.

vor Schrecken stirbt, ehe auch der dritte, ungleich mildere Melancholiker im Bunde, Kanzleichef Chwostik (übrigens ein ehemaliger und einmaliger Liebhaber von Monica), die von donnernden Wassermassen erfüllte Bühne betritt.

In dem Fragment gebliebenen Roman „Der Grenzwald" (1967) ist die Depression nur versteckt enthalten. Jedenfalls dominiert sie nicht das literarische Geschehen an der Oberfläche. Liegt es vielleicht daran, dass der Autor hier seiner Idee des „roman muet", der „schweigende[n] gestaltweise[n] Erzählung" (CII 465, 27. 6. 1965), der stummen Ausbreitung „fatologische[n] Gewebe[s]",[1177] erstmals ansatzweise versucht gerecht zu werden? Natürlich verdankt sich auch dieses Vorhaben insgesamt der äußerst pessimistischen Gesinnung des Autors, seiner Annahme eines schicksalhaften Lebensvollzugs, der sich dem Überblick und Verständnis des Einzelnen entzieht. In weiten Passagen, die sich vor allem – wie eine ‚Neuauflage' des frühen Romans „Das Geheimnis des Reichs", der ja ebenfalls vor diesem Hintergrund spielt (vgl. Kap. 6.3) – den Begebenheiten in sibirischer Kriegsgefangenschaft (1916–1920) widmen, dominiert das reine, leider häufig auch langatmige Handlungsreferat. Nicht so sehr ist der Autor hier also darauf bedacht, erzählerisch ins „Tempo 0"[1178] zu verfallen (es sei denn, mit dem „Tempo 0" ist auch die bisweilen ziemlich zweckfreie Aneinanderreihung biographischer Einzelheiten gemeint). Sogar die Kommentare des (impliziten?) Autors, in den vorherigen Werken an anarchischem Erzählergeist kaum zu überbieten, sind hier, wenn überhaupt vorhanden, von ausgemachter Biederkeit. Wie gesagt, geht es Doderer im „Grenzwald" besonders darum, die unheilvollen Verknüpfungen verschiedener Lebensläufe miteinander vorzuführen – halbwegs glaubhaft, aber niemals direkt (wobei allerdings gerade diese Indirektheit besonders auffällig ist und nicht zur Glaubwürdigkeit beiträgt). Vor allem die Geschichte von Oberleutnant Zienhammer,

> der mittelbar zum Verantwortlichen für den Tod von neun ungarischen Offizieren wird, deren Namen er einem tschechischen Kapitän weitergibt, sehr wohl wissend, daß sie, fälschlich des Komplotts bezichtigt, zum Tode verurteilt werden,[1179]

1177 Tagebucheintrag vom 14. Oktober 1966, der nicht in den „Commentarii" steht. Zit. nach dem von Dietrich Weber zusammengestellten und mit einem Nachwort versehenen „Anhang" in: DG 239–272; hier: DG 268.

1178 „Das Tempo 0 bleibt der Kern erzählender Prosa, und wer seiner nicht fähig ist, wird es darin nicht weit bringen. Denn es ist Tempo 0 einfach unsere besondere Art, die Zeit zu besiegen, die rennende fest in die Hand zu kriegen, dem Augenblicke ganz zu seiner Existenz und auch Anatomie zu verhelfen." CII 491, 6. 2. 1966.

1179 Wendelin Schmidt-Dengler: Von Fahnen und Fanfaren. Zum Komplex ‚Militär' in der ös-

schält sich heraus. Dass er, zurück aus sibirischer Gefangenheit, befürchten muss, von einer anderen Figur des Romans, Ernst Rottenstein, dieser Missetat wegen überführt zu werden, macht ihn, laut Arbeitsskizzen des Autors,[1180] im Wien der zwanziger Jahre schließlich zum ‚richtigen' Mörder.[1181] Dieser Rottenstein ist ein von wechselnden Stiefvätern mehr oder weniger beachteter junger Baron, der „nebenher" lebt, „neben allem eben" (DG), der auch die heroische Freiheit der Depression zu spüren bekommt, die „Größe des Daseins, mindestens aber dessen Weiträumigkeit" (DG 197), ehe seine militärische Geschichte einsetzt, die ihn schließlich zum nicht sonderlich aufmerksamen Beobachter des Zienhammerschen Verrats macht. Daneben präsentiert der „Grenzwald" den jungen Vincenz Ventruba, einen nicht sonderlich tiefsinnigen Melancholiker, der es liebt, „als ein recht austriakischer Kaktus, viel wissend, allerlei bedacht habend, hoffnungslos aber unausrottbar" (DG 12), sich in „abseitig-spießerische[n] Cafés" (DG 10) des Nachkriegs-Wien aufzuhalten. Die Bekanntschaft dieses ehemaligen sibirischen Kriegsgefangenen mit Edith Morawetz initiiert eine Bewusstseinsrevision. Die läuft darauf hinaus, dass Ventruba Kontakt mit der eigenen Vergangenheit gewinnt bzw. erstmals überhaupt eine Vergangenheit bekommt. In ihr hatte er ähnliche Empfindungen, wie er sie jetzt Edith entgegenbringt, für Ernst Rottenstein. Nur noch einer anderen Figur im Fragment ist es vergönnt, das zu erleben, worauf in früheren Werken Doderers zumeist alles in poetisch ‚revolutionärer' Weise hinarbeitet, nämlich die melancholische Kenntnisnahme der eigenen Bewusstseinsvorgänge. Der junge Doktor Alfons Halfon, neuerdings übrigens mit einem gewissen Zienhammer als Patienten, der sich später gar als des Doktors eigentlicher Vater herausstellt (für den Leser herausstellt, wohlgemerkt), ist beherrscht von den Gedanken an seine kurz nach seiner Geburt gestorbene Mutter. Sogar über das „Sich-Ankündigen der Mutter" (DG 24), die Umstände, die zu ihrem Gedenken führen, sinnt er nach. Vor allem aber nährt er einen Hass auf den Vater, der sich das viel zu junge Mädchen damals „zugebilligt" (DG 29) habe und

terreichischen Literatur zwischen den beiden Weltkriegen. In: Ders.: Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien u.a. 2002, S. 65–81; hier: S. 79.

1180 Vgl. hierzu Webers Kommentar zum „Stand des Fragments", bes.: DG 270 f.

1181 „Kein Buch hat Doderer so sehr unter das Zeichen des Gerichts über eine Untat gestellt wie dieses. […] Am Rande sei vermerkt, daß dies alles zu der Zeit zu Papier gebracht wurde, als Verbrechern wie Eichmann der Prozeß gemacht wurde und viele Verbrechen in KZs erneut diskutiert wurden. So kann diese Figur eines Zienhammer sehr wohl auch einer Abrechnung mit der eigenen Vergangenheit entsprungen sein, eine Abrechnung, die freilich sehr verhüllt durchgeführt wird und geradezu diskret mit der eigenen Psyche umgeht." Schmidt-Dengler, Doderers Krisen, S. 23.

wohl auch – mit seiner unaufhörlichen geschlechtlichen Aktivität, wie es dem Sohn in ödipaler Verblendung scheinen will – für ihren rätselhaften Tod verantwortlich sein dürfte.[1182] Ohne dies endgültig klären zu können, muss Doktor Alfons einrücken, und natürlich verschlägt es auch ihn weit nach Osten. Am Schluss von „Der Grenzwald", dieses von Todessymbolik gezeichneten Roman-Fragments,[1183] das ja gleichzeitig das Ende der schriftstellerischen und überhaupt der ganzen Existenz Doderers markiert, steht der Mittäter (der Noch-nicht-Mörder) Zienhammer, der seiner Heimreise entgegensieht: „Aber allein." (DG 237)

Bevor nun die „Divertimenti" an die Reihe kommen sollen, wären noch einige kleinere Romane Doderers zu begutachten: Wenn man Wilhelm Stekel Glauben schenken darf, dann wäre das Verliebtsein ein „pathologischer Rauschzustand".[1184] Einen solchen erleidet Manuel Cuendias, der Held von „Ein Umweg" (1934; 1940), seinem ersten Reifewerk, wie Doderer selbst erklärte.[1185] Seitdem er eines Tages, in seiner Funktion als wachhabender Leutnant bei einer Hinrichtung, der Galgenbraut Hanna dabei geholfen hat, den von ihr kurzfristig erwählten Delinquenten Paul Brandter vom Hochgericht zu erretten, verfällt der spanische Graf in auch für seine Umwelt befremdliche Zustände. Nicht allein der üblen Gerüchte wegen, die seit seiner verwunderlichen Parteinahme für die Galgenbraut und „ihren Züchtling" (EU 20) im Schwange sind, hat er sich beurlauben lassen und eine Zeitlang zurückgezogen gelebt. Vor allem seine unglückliche Liebe zu „jener Hanna oder Galgenbraut" (EU 24), mit der er tatsächlich schon früher Kontakt hatte, wenn auch

1182 Ulla Lidén ist ein Verbindendes aufgefallen zwischen den „Wasserfällen" und dem „Grenzwald", „daß Doderers Depressionen während der sechziger Jahre, die vielleicht in einer Kreativitätsangst ihren Ursprung hatten, in zwei Frauenporträts täuschend detailliert wiederkehren: Robert Claytons Frau Harriet und Thamar Halfon, die Mutter von Alfons Halfon. Beide Frauen entziehen sich […] den Forderungen des Alltags. Sie verstummen, weil sie keine Sprache für ihre persönlichen Erfahrungen haben. Beide sterben an ‚Auszehrung'". Ulla Lidén: Die polyglotte Bereitwilligkeit im alten Österreich. Ein sprachliches und kulturelles Thema in Doderers symphonischem „Roman No 7". In: Christiane Pankow (Hg.): Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur. Umeå 1992, S. 9–28; hier: S. 12.

1183 „GW am Rande. [/] Der Tod am Rande. Der Tod steht am Rande unseres Lebens und blickt in dieses hinein. Er umrandet unsere Existenz." CII 418, 6. 4. 1964.

1184 Vgl. Wilhelm Stekel: Das liebe Ich. Grundriß einer neuen Diätetik der Seele. Berlin 1913, bes.: S. 12–26; hier: S. 18.

1185 Wie an früherer Stelle näher begründet (vgl. Kap. 1), zählt in der vorliegenden Arbeit alles, was Doderer vor 1930 geschrieben hat, zum Frühwerk. Was hier allerdings noch nicht erwähnt wurde, ist, dass Doderer Ende 1934 gar feststellte, „dass Vieles von dem Früheren Unfug war" (vgl. TB 651, November 1934).

keineswegs in dem Sinne, wie die Gesellschaft vermutet, ist hierfür ursächlich. Das unerfüllte Verlangen nach „diesem halbgöttliche[n] Wesen“ (EU 20) jedenfalls zeitigt psychische Folgen, die mit denen der Depression durchaus vergleichbar sind.[1186] Von Vorgängen berichtet der Erzähler da, ähnlich einem „ganz plötzliche[n] Uraltwerden“, „wie das Gefrieren im Wasser, welches mitunter längst Eiseskälte hat, ohne daß die Kristalle sich bilden“ (EU 20). Vielleicht ist die Depression also tatsächlich „das Zerrbild der Liebe“, wie Andrew Solomon meint: „Liebesfähig zu sein heißt, im Fall des Verlusts verzweifeln zu können, und die Verzweiflung schlägt sich in Depression nieder.“[1187] Wie aus anderen Büchern des Autors bekannt, ereignen sich auch in dem kleinen Barock-Roman „Ein Umweg“[1188] die aus großer seelischer Bedrängnis geborenen Erkenntnisse unter einem tief blauen Himmel, „rein wie Lack“ (EU 28). Was seine Umwelt nachher für ein „Schröcken“ angesichts eines „Tatzelwurms“ erklärt, nämlich des Grafen „Starrheit“ auf der Jagd (vgl. EU 32 ff.), dieser existenziell verdichtete Moment signalisierte dem vor Liebesweh schwer melanochlischen Cuendias nun allerdings vielmehr „eine helle Fahne der Hoffnung“ (EU 29), nämlich seine sexuelle Aufmerksamkeit umzulenken auf „eine junge Landadelige, ein anmutiges weizenblondes Mädchen von kaum zwanzig Jahren“ (EU 18). Wie der Spanier, dieser Bruder im Geiste des traurigen Ritters Ruy de Fanez aus dem „Letzten Abenteuer“, dessen Namen er denn auch als Spitznamen trägt (vgl. EU 79), wie der Spanier nun also versucht, in der Werbung um jenes blonde Mädchen sein seelisches Heil (wieder) zu finden, auf dass sich der „furchtbare[] Rachen der Sehnsucht, die alles Leben mordete“, der „Rachen, der in seiner braunen Tiefe die Zukunft verschlang“ (EU 70), für immer schließen möge, auf dass ferner sein seelischer Kontakt mit „dem schillernden, ewig fließenden Nichts“ (EU 172) infolge einer sinnlosen Anhänglichkeit endlich endigen möge, davon vor allem – und vielleicht nicht so sehr von den schicksalhaft vorgegebenen Umwegen, die das Leben mitunter wohl gehen mag –[1189] handelt diese vom Autor angeblich „unter einer Decke von Bewusstlosigkeit“ vollbrachte Arbeit (TB 812, 21. 7.

1186 Zur bereits in der Antike üblichen Zusammenstellung des Melancholikers mit dem Liebenden vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, Saturn und Melancholie, S. 82 f.

1187 Andrew Solomon: Saturns Schatten. Die dunklen Welten der Depression. Frankfurt a.M. 2001, S. 15.

1188 „Man müsste den ‚Umweg‘ wohl als *das* hinstellen was er ist und auch sein will: ein Roman, welcher die Naturgeschichte des vielberedten österreichischen ‚Barockmenschen‘ aufweist“. BW 104 f.

1189 Zum indirekten Weg als „das constituens und characteristicum des Lebens“ bei Doderer vgl. Weber, Studien, S. 44 ff.

1936), deren Ende sich mit der Unerbittlichkeit einer Schicksalstragödie vollziehe, wie Roland Heger festgestellt hat, „düster wie in keinem späteren Werk des Autors".[1190]

Die Beschreibung, die Lutz Wolff für den Pseudo-Kriminalroman „Ein Mord den jeder begeht" (1937–38;[1191] 1938) gefunden hat, Doderers wohl frühester Auseinandersetzung mit der eigenen schuldhaften Verstrickung in die Nazi-Barbarei, ist nach wie vor treffend: „Noch bedrückender als das Ensemble widriger Figuren [...] ist die beklemmende Gestapo-Atmosphäre, die über dem ganzen Roman liegt."[1192] Geschaffen in einer „singulären und prekären Lage",[1193] innerlich bedrängt vor allem „durch die öffentliche Geschichtsaktualität", die den „Rück-Blick auf die persönliche Geschichte" hervorgerufen haben dürfte,[1194] wie Loew-Cadonna ausgeführt hat, überwiegt besonders im ersten Teil des Romans, in dem die Kindheit der Hauptfigur geschildert wird, die drückende Stimmung: „[D]iese Geschichte eines Conrad Castiletz", hat Doderer im Tagebuch notiert, „erscheint mir *wie meine eigene wesentliche Biographie*" (TB 847, 9. 11. 1936).

„Niemand meine, die ersten Eindrücke seiner Jugend verwinden zu können",[1195] heißt es bei Goethe. Doderer vergleicht die Kindheit bekanntlich mit einem Eimer, den jeder über den Kopf gestülpt bekomme. Was darin war, zeige sich erst später: „Aber ein ganzes Leben lang rinnt das an uns herunter" (M 5). Dieser Überstülpung der ersten Eindrücke räumt Doderer viel Platz ein (jedenfalls bedeutend mehr als üblich im Kriminalroman), ehe er die psychosexuellen Folgen für das spätere Leben des Helden in den Blick nimmt. Aufwachsend in einem „Kinderland" (M 5), das einerseits von einem jähzornigen Vater bedroht wird, dessen unvorhersehbare Ausbrüche die Wohnung jederzeit in einen „Hohlraum des Schreckens" (M 6) verwandeln können, das andererseits eine „blümerante Person" (M 9) von Mutter beherbergt, „die immer wie

---

1190 Roland Heger: Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts. Erster Teil. Wien 1971, S. 35.

1191 Zu den genauen Entstehungsdaten des Romans, dessen Geburtsstunde vermutlich das Einkleben jenes Zeitungsartikels in das Heft „Studien V/(a) [1928/30]" am 5. November 1929 bedeutet, der die Idee zum kriminalen Kern enthält, vgl. Loew-Cadonna, Auflösungserscheinungen, S. 87ff.

1192 Wolff, Heimito von Doderer, S. 64.

1193 Genauer: „vom Herkommen getrennt, zugleich aber abseits aller zeitgenössischen Gesellschaft und Politik, fern von eben jenen Zukunftshoffnungen, die er an die Überwindung seiner (österreichischen) Vergangenheit und an den Umzug ins III. Reich geknüpft hatte". Loew-Cadonna, Auflösungserscheinungen, S. 99.

1194 Ebd., S. 100.

1195 Zit. nach Ludwig Marcuse: Sigmund Freud. Sein Bild vom Menschen. Zürich 1972, S. 86.

ein fernes Segel am Rand des Lebens draußen zu treiben“ (M 10) scheint, zieht sich der kleine „Kokosch“ alsbald in sich selbst zurück, entwickelt auch hypochondrische und neurotische Eigenarten.

Mit der Figur des Conrad Castiletz ist es Doderer vor allem darum zu tun, das Psychogramm eines typischen Mitläufers zu zeichnen. Der Mutter mit wehmütig unterdrückter Liebe zugetan (vgl. M 16), vor dem Vater und seinen unheimlichen Gewaltausbrüchen sich fürchtend,[1196] entsteht eine Persönlichkeit, die aus Gründen des Selbstschutzes zur Anpassung neigt, die als Schüler „die Kunst, nicht aufzufallen“, beherrscht, „weder durch Kenntnis noch durch Unkenntnis“ (M 12), die gegenüber den Jungen am Molchtümpel berechnend und kaltblütig auftritt. Während mittlerweile nicht mehr nur innerhalb der eigenen vier Wände, sondern auch vorm Fenster, wohl wegen der zunehmenden sozialen Notstände infolge des begonnenen Kriegs, ununterbrochen Schreckliches geschieht (vgl. M 35 ff.), beschließt Conrad die Observierung seiner Umwelt, um „sich in den Besitz von Kenntnissen über andere zu setzen, die sozusagen ein Gegengewicht hätten abgeben sollen für alles, was ihn bedrohte“ (M 42 f.). Voraussetzung für den „pathogene[n] Ordnungsdrang des Conrad Castiletz“ (TB 1121, 25. 11. 1938) dürfte eine nekrophile Neigung, eine gewisse Affinität zum Tod sein. Dieser schaut dem Helden denn auch aus dem Spiegel entgegen, in den er wiederholt „zur Zeit der ersten Abenddämmerung mit etwas zusammengekniffenen Lidern“ blickt, bis „nur mehr jene Höhlungen im Antlitze sichtbar“ sind (vgl. M 45).

Der Mord, den angeblich jeder begeht, ist in Wahrheit ein Mord, den jeder begehen könnte, der unter ähnlichen Umständen aufgewachsen wäre. Es entspricht dem ebenso angepassten wie berechnenden, d.h. letztlich todbringenden Charakter des Conrad Castiletz, dass er es ist, der sich als Heranwachsender sogleich bereit erklärt, den makabren Scherz mit dem Totenkopf zu erledigen, diesen am Stock aufgespießt aus dem Fenster vor das Nachbarabteil zu halten.[1197] Besonders in seinem Verhältnis zum anderen Geschlecht, das jeglicher Romantik entbehrt, vielmehr von sachlicher, zielorientierter Sexua-

---

1196 „Castiletz hat *selbstverständlich* einen strengen Vater, der, wie diese Menschen alle, mit sich selbst wenig bekannt, unter einer ungeschmolzenen Eisdecke heteronomer ‚Anschauungen‘ steckt, denen Conrad schon als Kind nicht entsprechen kann und die er daher – jedoch mit *schlechtem Gewissen* – umgeht (aus biologischen Gründen umgehen *muss*).“ TB 901, 15. 12. 1936.

1197 Interessant auch dies: „im Augenblick jetzt neig’ ich dazu, die passive Form für diejenige zu halten, in welcher die schwereren Verfehlungen des Menschen auftreten und nicht durch das Handeln […]. Auch meines Konrad Castiletz’ Grundverfehlung (im Coupé) ist eine passive.“ T 473, 19. 6. 1946.

lität beherrscht ist, prägt sich alsbald Conrads emotionale Gehemmtheit aus. Geradezu unheimlich wird es, wenn es Conrad nicht mal anficht, dass sein Vater ebenfalls ein geschlechtliches Verhältnis mit seiner Bürokraft hat. Der junge Mann beobachtet nur, führt gar ein quasi geheimdienstliches Notizbuch über die Vorgänge. Erst das Ableben der Mutter trifft ihn ernstlich, rührt an sein Innerstes. Hingegen vermag die Nachricht vom Tod seiner ersten Geliebten dies kaum zu erreichen. Am Schluss des ersten Teils des Buchs, dessen restliche Strecke vor allem Conrads Bemühen zeigt, der eigenen Schuld (auch am Tod der Schwester seiner Frau, die damals im Nachbarteil gesessen hat, als der am Stock aufgespießte Totenkopf plötzlich am Fenster erschien) auf die Spur zu kommen, bzw. zu erfahren, „wer eigentlich man selber sei" (M 314), wie es die väterliche Figur des Hohenlocher mit im Kern psychotherapeutischer Zielsetzung empfiehlt, – am Schluss des düster-depressiven ersten Teils also steht ein ebenso wahrer wie unerfreulicher Gedanke: „Alle sterben" (M 98).

Während etwa die „Strudlhofstiege" zwischen den Passagen, in denen das Handlungsgeflecht ‚myzeliert' (wenn von einem solchen überhaupt gesprochen werden kann), sich immer wieder diesen in den Außenbetrachtungen sich spiegelnden inneren Welten der Figuren zuwenden kann („Die Tiefe ist außen"), ohne dass der Leser enttäuscht wäre, so dürfte ein derartiges Vorgehen in einem Roman mit kriminaler Handlung zumindest als unüblich empfunden werden. Deswegen kann es nicht verwundern, dass Doderer in „Ein Mord den jeder begeht" mehr Wert auf den Fortgang der Handlung legt. Dennoch macht er auch hier immer wieder erzählerisch halt, nimmt das Tempo heraus, verringert es gegen Null („Tempo Null"), um bei den kleinen Sensationen der Wahrnehmung, wenn nicht bei der Wahrnehmung des Wahrnehmungsaktes selbst melancholisch zu verweilen. So empfindet Kokosch einmal die herrschende Stille „nicht […] mit der Empfindung eines schweigenden Druckes von allen Seiten", wie dies „gewöhnlich" wäre, so der ausdrückliche Hinweis des Erzählers, „sondern durch ihre Weiträumigkeit, in welche er sich gleichsam verteilt fühlte" (M 16). Neben der Erfahrung zeitweiser Ich-Entgrenzung, die sich noch an anderen Stellen des Romans artikuliert,[1198] sind es vor allem Beobachtungen der Funktionsweise des Apperzeptionsapparates selbst, die Kokosch macht, etwa

1198 Etwa an dieser Stelle, die mehrfaches Lesen verlangt (und wohl deswegen auch gleich mehrfach im Text erscheint): „Er schwebte so, auf dem Rücken liegend, wie im Mittelpunkte von jenem äußeren und nicht mehr benennbaren Ring des Lebens, der gleichsam als ein Hof noch um den inneren lag, jedoch keine aufzählbaren Dinge mehr enthielt." M 76. Vgl. auch M 294.

dass sein Gefühl der Neuerung und des Verheißungsvollen schlicht von dem Geruch des frisch lackierten Vorzimmers herrührt (vgl. M 32). Wie ja überhaupt Lack und Glanz bei Doderer stets den Zustand erhöhter (Selbst-)Reflexivität des Bewusstseins ankündigen,[1199] was sich dann sofort in anomaler Wirklichkeitsrepräsentation ausprägt, nämlich in der Planimetrisierung, d.h. Flächenhaftigkeit der Außenwelt: „wie ein gerahmtes Bild" (M 70) bietet sie sich dann plötzlich dar,[1200] bzw. wie ein „tot hängende[r] bebilderte[r] Vorhang des Lebens" (M 260), wie eine Figur des Romans doziert. Mit zunehmender Menschwerdung, d.h. steigender Intelligenz, die auch „die Helligkeit und Schärfe seines inneren Sprechens" (M 140) steigert, verfeinert sich das Conrad'sche Sensorium für jene „ebenso rätselhafte wie hoffnungslose Leere" (M 200), die der (seiner Meinung nach) vom eigentlichen Leben Abgeschnittene empfindet. Wie stets bei Doderer, ist auch in „Ein Mord den jeder begeht" der Sommer diejenige Jahreszeit, in der sich die Depression besonders gerne ausbreitet. Allein zu Hause, auch bereits angetrunken, sinniert der ‚neue' Held – typisch melancholisch – über die Unaufhaltsamkeit des Lebens, „etwa so, daß ein draußen eben vorbeigefahrener schwerer Lastwagen ihm das Unwiederbringliche jedes Augenblickes anschaulich und deutlich machen konnte" (M 210).

In den – neben der „Strudlhofstiege" und den „Dämonen" üblicherweise zu den Wiener Romanen zählenden –[1201] „Erleuchteten Fenstern" (1939–40; 1951),[1202] die von einigen Interpreten ebenfalls als deutliche Absage Doderers an das Deutsche Reich verstanden werden,[1203] liefert der Autor ein humoristisches und groteskes Porträt des pensionierten Amtsrats Julius Zihal. Dieser ‚leidet' neuerdings unter derselben psychosexuellen Infantilität,[1204] die

1199 Vgl. auch M 135 + M 214 ff.

1200 Zuvor auch schon so: „Er ging heim, Häuser und Gehsteig lagen wie unter Wasser vor seinen Augen oder ganz leer und flächenhaft, so angestrengt zog und würgte er an dieser über ihn Gewalt habenden Erscheinung, welche ihn tief aus seinem sonstigen Leben herabdrückte." M 42.

1201 Vgl. hierzu aber Alexander Preisinger/Stefan Winterstein: „Die erleuchteten Fenster" – ein „Wiener Roman"? Über Raum und Ort in Doderers Zihaliade. In: Schriften 5, S. 189–212.

1202 Zur Entstehung der „Erleuchteten Fenster" vgl. Thomas Zirnbauer: Lesen – Schreiben – Sprache. Poetologische Aspekte in Heimito von Doderers Roman „Die erleuchteten Fenster". In: Schriften 5, S. 74–188; bes.: S. 80 ff.

1203 „‚Ein Mord den jeder begeht' und noch mehr ‚Die erleuchteten Fenster' liefern den klaren Beweis, daß sich Doderer schon Ende der dreißiger Jahre auf einem Weg befand, der von der Nationalität über die Brutalität zur Humanität führte." Andrew W. Barker: Das Romanschaffen Heimito von Doderers im Bannkreis des Faschismus. In: Ergebnisse, S. 15–27; hier: S. 25.

1204 Zur „Monopolisierung der Sinne" vgl. Stekel, Psychosexueller Infantilismus, S. 161 ff.

auch den jungen und nicht mehr ganz jungen Doderer geplagt hat bzw. deren Befriedigung ihm einige Mühen wert gewesen ist,[1205] nämlich in die erleuchteten Fenster der Nachbarhäuser zu spannen, zwecks erotischer Aufladung und manipulativer Entladung, wobei letzterer Aspekt in dem kleinen Roman freilich nicht klar ausgesprochen wird. Aus der strengen Ordnung seines Arbeitslebens entlassen, die ihm offenbar Halt, wenn nicht Form gegeben hat, entwickelt dieser Amtsrat a.D. erst seine (neuen) höchst neurotischen Aktivitäten, die der Erzähler allerdings als Vorschule humaner Charakterbildung verstanden wissen will.[1206] Fast scheint es, als wolle Doderer die Ansicht des Wiener Psychoanalytikers Wilhelm Stekel (ironisch) illustrieren, demnach die Neurose die „Grundbedingungen alles Schaffens"[1207] ausmache. Zumindest ist Zihal nie zuvor derart inspiriert und unternehmungslustig, so innig den Menschen zugewandt gewesen wie jetzt, nachdem er seine optischen Geräte beschafft und in Position gebracht hat. Sogar ein tatsächliches Liebesglück erwartet ihn, den Witwer einer achtzehn Jahre älteren Frau, am Ende seiner observativen Bemühungen. Bei einem Autor, der davon überzeugt war, dass das Denken als solches pessimistisch sei,[1208] kann es nicht ausbleiben, dass auch Zihal im Zuge seiner Menschwerdung, die „eine neue und für ihn bisher unerhörte Art zu denken" (FP 115) bereit hält sowie die Anfüllung „mit einer ganz anderen Sprache, welche die bisher von ihm gesprochene [...] verdrängen wollte" (FP 134),[1209] dass also diesem pensionierten Zihal eine für seine zuvor gehabten geistigen Verhältnisse überraschende Einsicht zuwächst,[1210] die aus fast allen Werken Doderers spricht: Demnach sei der Mensch „im allgemeinen sehr allein, sehr allein" (EF 133).

1205 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 60, 120 u. 288 ff.

1206 „Der Roman versucht, die Frage zu beantworten und darzustellen, wie das Verdrängte im Lauf einer schweren Krise der Selbsterkenntnis zugänglich und von neuem integriert wird." Peter Dettmering: „Die erleuchteten Fenster". Protokoll einer Doppelgängererfahrung. In: Ders.: Dichtung und Psychoanalyse II. Shakespeare – Goethe – Jean Paul – Doderer. Eschborn bei Frankfurt a.M. 1986, S. 139–161; hier: S. 140.

1207 Vgl. Stekel, Dichtung und Neurose, S. 6.

1208 So sagt Doderer über eine seiner Figuren, nämlich den die fis-Moll-Sonate von Schumann übenden Honnegger aus der Strudlhofstiege" (vgl. Kap. 3.2.5), er habe „vom Denken insoferne einen richtigen Begriff gewonnen, als er um dessen notwendig mitgesetzten Pessimismus wußte" (DS 117).

1209 Wie Simone Leinkauf mit Verweis auf eine zuverlässige Quelle (unveröffentlichte Arbeit von Ulla Lidén) bemerkt hat, geht Doderer von Wilhelm von Humboldts Auffassung aus, wonach „sich Sprache und intellektuelle Anlagen in ihrer Wechselwirkung nicht mehr voneinander trennen lassen". Vgl. Leinkauf, Diarium in principio ..., S. 172.

1210 Zur „Menschwerdung durch Sprachfindung" vgl. auch Zirnbauer, Lesen – Schreiben – Sprache, S. 163–172.

Es ist an der Zeit, endlich den eigentlichen Untersuchungsgegenstand in den Blick zu nehmen. Was ich in einer ersten kleinen Annäherung an das Thema dereinst schrieb, findet bereits erste Anhänger:[1211]

> Der gemeinsame Nenner, auf den die sieben „Divertimenti" thematisch zu bringen sind, ist die Beschreibung depressiver Zustände und depressiv getönter Atmosphären. In allen „Divertimenti" – wenn nicht in den Figuren, so doch im elegischen Ton des Autors – tritt nämlich jener „rätselhafte ‚Knick' im Gemüt" (*Tagebuch 1920–1939*, S. 12) mehr oder weniger deutlich zutage, den Doderer im Herbst 1920 an sich selbst konstatierte.[1212]

Eine kleine Revue über die wesentlichen Stimmungen und charakterlichen Dispositionen in den „Divertimenti" wird dies bestätigen:

In „Divertimento No I" begegnet dem Leser gleich zu Beginn ein melancholisch zerknirschter Student namens Adrian. Seine Tage bestehen aus „Mißlaune und Ödigkeit" (E 9). Seine Existenz erscheint ihm „gleichsam zerknittert" (E 10). Sein Wunsch, „schärfere Fühlung" (E 10) mit dem Leben zu bekommen, wurde allzu lange nicht erhört. Daher äußert sich sein Empfinden massiver Frustration auch in Form von wütenden, verbal-terroristischen Attacken gegen die Außenwelt: „in die Luft sprengen, den ganzen Dreck!" (E 12) Die Ironie der Geschichte ist nun die, dass es außerhalb seiner selbst tatsächlich zu einer Explosion kommt: Schwere Arbeiterunruhen, die so genannten „Hungerkrawalle" brechen aus. Von ihnen nimmt der unermüdlich in sich selbst gefangene junge Herr allerdings erst Kenntnis, als er bereits mitten drin steckt.

In der Figur der Rufina Seifert, der anderen Hauptfigur des „Divertimento No I", hat Doderer das pathologische Gegenstück zur Adrianschen Dysphorie ausgestaltet. Während die Liebesbeziehung ihn, vor allem wohl wegen der geschlechtlichen „Fühlung", die er mit der „Sache" (E 10) nimmt, emotional befestigt, bleibt die „nicht mehr ganz junge blonde Frau" (E 14), die der unleidliche Student am Tag der Ausschreitungen „im Riesenschatten des Domes" (E 14) aufgelesen hat, in ihrem von Anfang an vorhandenen depressiven Wahn befangen. Ohne dass Adrian dies offenbar stören würde, liegt Rufina selbst bei der geschlechtlichen Vereinigung „wie hinausgewandt aus diesem Bett und irgendetwas Entferntes mit Trauer suchend und mit wenig Hoffnung" (E 22). Endlich verschlimmert sich ihr Zustand zu einer veritablen psychotischen Depression (klassischer Schuld- und Versündigungswahn).

1211 Vgl. Kling, Madwoman and Muse, S. 44.

1212 Vgl. Brinkmann, Doderers „Divertimenti", S. 493 f.

Das erste Divertimento steht ganz im Zeichen dieses ausbrechenden Irreseins der Rufina Seifert. Die Eindringlichkeit, mit der Doderer den geistigen Kollaps seiner Figur schildert, beweist deutlich, welche Absicht der Autor in erster (aber nicht einziger) Linie mit diesem musikalisch-literarischen „Unterhaltungsstück" verfolgt: nämlich die präzise Schilderung eines massiven psychotischen Schubs zu leisten. Psychologisch klug und künstlerisch sorgfältig vorbereitet,[1213] kulminiert das Entsetzen der Rufina Seifert schließlich im dritten, nur diesem Geschehen gewidmeten ‚Satz': Waren es vorher die Vergleiche mit dem ansteigenden „quellende[n] Grundwasser", die die Bewegungen im Unbewussten,[1214] die Zunahme der namenlosen Angst symbolisierten (vgl. E 15 + E 20),[1215] übernehmen an jenem Abend, der Rufinas seelisches Schicksal endgültig besiegelt, hydroakustische Halluzinationen diese Anzeigefunktion, das stete Tropfen aus der Wasserleitung im Gang, „in der Stille jedesmal hell und metallisch durchs Treppenhaus hörbar" (E 26). Als sie in ihr Zimmer heimkehrt, erwartet die grundlos geängstigte Frau schließlich das „en[t]scheidende Zeichen der Vernichtung" (E 26). Wohl durch die „Metaphysik" Otto Weiningers inspiriert (vgl. Kap. 5.1), verbildlicht Doderer den endgültigen (Wieder-)Eintritt ins Irresein, bzw. psychiatrisch gesprochen: in die wahnhafte

---

1213 Auch die Kritik zeigte sich beeindruckt: „Doderer unternimmt hier das Wagnis, einen psychotischen oder von Psychose bedrohten Menschen darzustellen, was ihm in erstaunlichem Grade gelingt." Peter Dettmering: [Rez. zu „Die Erzählungen"]. In: Deutschlandfunk vom 6. Mai 1973.

1214 „Wasser heißt […] psychologisch: Geist, der unbewusst geworden ist." Jung, Archetypen, S. 21.

1215 Von der Güte des „Grundwasser"-Vergleichs zur Registrierung bedrohlich ansteigender psychischer Zustände scheint der Autor überzeugt gewesen zu sein. Hätte er ihn sonst in seinem späteren Werk weiter verwendet? So ist etwa in dem Pseudo-Kriminalroman „Ein Mord den jeder begeht" einmal von einer „Wehmut" die Rede, „die wie Grundwasser zwischen allen Dingen stieg" (M 27); ein anderes Mal spürt die Hauptfigur „eine Art Lähmung heraufquellen wie Grundwasser" (M 243). In den „Dämonen" wird das seelische Reservoir der Quapp-Figur einmal mit einem „unterirdische[n] See" verglichen, „zusammengeronnen aus ihren vielen Verzweiflungen"; und: „Sein Wasser war bitter." (DD 880) Ebenfalls in den „Dämonen" wird Leonhard Kakabsa plötzlich einer Quelle des Unheils gewahr, „aus welcher bereits das Grundwasser einer Art von Angst stieg" (DD 1291). In der eng mit dem „Divertimento No VII" verknüpften Erzählung „Bett und Bart", in der sich ein Mann gewissermaßen „in Mission Null" befindet (ohne sich hierbei allerdings wohl zu befinden; also anders als Pelimbert der Indiskutable aus den „Merowingern", der die mit „Mission Null" bezeichnete, lediglich ausharrende Lebensform kultiviert), wird das Bild vom Grundwasser verwendet, um die Intensivierung depressiver Empfindungen auszudrücken; so bedroht in „Bett und Bart" den Ich-Erzähler „alles Übel und diese Trauer und die wie Grundwasser heraufsickernde Ängstlichkeit" (E 340). Auch in den „Tangenten" spricht Doderer einmal davon, dass ein „furchtbarer Pessimismus" seine laufenden Zeilen erfülle, „wie heraufsickerndes Grundwasser" (vgl. T 799, 15. 9. 1950).

Depression,[1216] durch blanke Pferdeschädel; aus den vier Ecken des Raumes nicken sie Rufina zu: „‚Ja, da sind wir wieder.'" (E 26)

Wie wichtig dem Autor der Wahnsinn als Thema ist, belegen nicht nur die anamnesischen Einschübe, die der Text liefert, so etwa den Hinweis darauf, dass der Ausbruch der psychotischen Störung eine Wiederkehr aus dem Jahr 1919 darstellt (vgl. E 27), auch die seelischen Konflikte nicht zu vergessen, die ausgelöst wurden durch „die langen Jahre[,] die voll menschlicher Entwertung gewesen waren" (E 28), worunter zweifellos eine rege masturbatorische Tätigkeit der Rufina zu verstehen ist (vgl. Kap. 5.1). Vor allem die genaue Beschreibung der wahrnehmungsanomalischen Symptome bezeugt das enorme Interesse des Autors an den pathologischen Zuständen. Hier wären erneut die Klanghalluzinationen hervorzuheben, die den Gedankenstrom der Protagonistin langsam übertönen: das stetig lauter werdende Tropfen des Wassers, das sich schließlich zu einem trommelnden Strahl entwickelt.

Ein besonderes Kennzeichen der Depression ist das, was ich hier, in Anlehnung an Julia Kristeva, als das „Scheitern des Signifikanten"[1217] bezeichne (vgl. Kap. 4.1). Wie aus den ‚führenden' literarischen Beschreibungen melancholisch-depressiver Komplexe bekannt ist, etwa aus Hofmannsthals „Ein Brief", Nabokovs „Entsetzen" und Sartres „Der Ekel" (vgl. Kap. 4.5),[1218] wird die Sprache von demjenigen, auf den der Schatten des Saturn fällt, „als leer empfunden, ist quälender Referenzverlust".[1219] Auch Rufina, deren geistiger Zustand dann allerdings längst nicht mehr in dieses Raster passt, weil er ja entschieden ins Psychotische lappt, wird die typische Erfahrung des Depressiven nachgesagt. Der Text berichtet davon, dass ihr der sprachliche „Wahrnehmungszugriff"[1220] komplett abhanden kommt:

1216 „Unter einer ‚wahnhaften Depression' versteht man eine besonders schwer ausgeprägte depressive Episode, die neben den typischen Symptomen mit ‚psychotischen' einhergeht, nämlich mit Wahn, Halluzination und/oder Stupor." Manfred Wolfersdorf: Krankheit Depression erkennen, verstehen, behandeln. Bonn 2000, S. 205 ff.

1217 Kristeva schlägt „in ‚Freudscher Perspektive' den Begriff ‚melancholisch-depressiver Komplex' vor, dessen Ursache hinter dem weitverzweigten Erscheinungsbild in einer ‚idiosynkratischen Reaktion auf den Objektverlust und im Scheitern des Signifikanten' besteht". Zit. nach Bayer, [Rez. zu Julia Kristeva: Soleil noir. Dépression et mélancholie], S. 1021.

1218 Möglich, dass der Text eine Anspielung auf einen weiteren berühmten, wenn nicht auf den neben Goethes „Werther" berühmtesten Depressionstext überhaupt enthält, auf Büchners „Lenz" nämlich. An der Stelle, wo der Text Rufinas endgültigen Übertritt in den Wahnsinn beschreibt, taucht plötzlich ein Satz auf, der gut und gerne auch im „Lenz" stehen könnte: „Eisige Ruhe herrscht sonst über dem leblos erstarrten Gebirge." E 29.

1219 Bayer, [Rez. zu Julia Kristeva: Soleil noir. Dépression et mélancholie], S. 1023.

1220 Den Begriff „Wahrnehmungszugriff" habe ich aus Wolfgang Schömels Roman „Ohne Maria"

> Sie erkannte nichts mehr, das Haus nicht als Haus, den Baum nicht als Baum, den Himmel nicht als Himmel, ihr hatte sich die Umwelt aus allen haltenden Klammern der Benennung und Übersicht gelöst, ein tiefer und sich erweiternder Spalt trennte die Versunkene am anderen Ufer davon ab. (E 30)

Zum Schluss findet Adrian seine Geliebte in der Psychiatrischen Klinik wieder. Rufina dient hier als Anschauungsverrückte für die Studierenden. In einem Gespräch mit dem verantwortlichen Mediziner erfährt Adrian auch einiges über seinen eigenen psychosexuellen Status quo (vgl. Kap. 5.1). Dass das Ende von „Divertimento No I" kein eigentliches Happy Ending ist, da es die Traurigkeit kaum lindert, sondern eigentlich noch vertieft, wurde bereits festgestellt:[1221] Zwar bleibt Adrian vorerst verschont von weiteren Schicksalsschlägen (ein neues Liebesglück kündigt sich gar an), doch das traurige Los der in Wahnsinn verharrenden Rufina vergisst der Leser nicht so schnell wieder. Auch die insgesamt pessimistische Grundstimmung, die im „Divertimento No I" herrscht, sehr schön versinnbildlicht in jenem Vergleich, der das Leben des modernen Einzelmenschen mit der Beförderung in einem Paternoster gleichsetzt (vgl. E 23 + E 24), bleibt im Gedächtnis.

Die bedrückende Stimmung von „Divertimento No I" ist noch steigerbar:[1222] Wohl auf kein anderes Exempel der „Divertimenti" trifft der Begriff „Unterhaltungsstück" weniger zu als auf das „Divertimento No II" (1925). Darin wird von einem jungen Familienvater berichtet, der sich unversehens mit der Tatsache konfrontiert sieht, aus dem Gleis des alltäglichen Lebens gesprungen zu sein. Dieser Moment ist einer des Entsetzens darüber, das bisherige Leben verplempert zu haben: „so war – dein Leben: das war alles durchaus nicht vorläufig" (E 42). Es ist aber auch einer voller Erwartung darauf, was als nächstes geschehen wird: „aber was denn auch, was sollte denn

---

entlehnt. Darin beschreibt der Autor eine heroische Depression mit all ihren Symptomen und Karrierestufen. Besonderen Wert legt er hierbei auf die detaillierte Wiedergabe der veränderten bzw. verhinderten Wahrnehmungsweise während des melancholisch-depressiven Zustands. Den für die Krankheit typischen Verlust des „Wahrnehmungszugriffs" etwa beschreibt Schömel wie folgt: „Ich verliere den Wahrnehmungszugriff. Ein Eindruck wird zum Wort, das als Widerhall der eigenen Stimme im Kopf bleibt. Im Bewusstsein entsteht eine taube Stelle, an der nichts mehr gedacht werden kann." Wolfgang Schömel: Ohne Maria. Stuttgart 2004, S. 161.

1221 Vgl. Kling, Madwoman and Muse, S. 61.

1222 Dass die Liebesverluste, die die männlichen Hauptfiguren in „Divertimento No I" und „Divertimento No II" erleiden, „nicht sonderlich nach ‚Unterhaltungsstück'" anmuten, hierauf wurde bereits hingewiesen. Vgl. Loew-Cadonna, Vom Soda-Whisky zum Whisky-Soda, S. 67.

geschehen?“ (E 46) Nicht länger jedenfalls bedauert die männliche Hauptfigur es, während des Sommers, der bei Doderer ja stets die Jahreszeit der größten Depression signalisiert (wohl am eindringlichsten thematisiert in der späten Erzählung „Tod einer Dame im Sommer“),[1223] zeitweilig von Frau und Kind getrennt zu sein. Auf sich selbst zurückgeworfen, sozusagen im emotionalen Leerlauf befindlich, entwickelt er den Wunsch danach, „metaphysische Qualitäten“ zu erleben, wie man gut mit Roman Ingarden sagen könnte,[1224] bzw. die Dinge „im neuen Licht und in einer andersgeformten Welt“ (E 42) zu fühlen, wie der Text es refrainartig beschwört (vgl. Kap. 5.2). Dies Sehnen ist der Grund, weshalb er zurückkehrt an seinen Heimatort, „wo er Kindheit und erste Jugend und alle Ferien als Student verbracht hatte“ (E 45). Nur dass der Ort seiner Jugend, der vor allem auch der Sehnsuchtsort seiner ersten Liebe namens Martha ist, mittlerweile unter Wasser gekommen ist, unter den Spiegel des für ein neues Kraftwerk bestimmten Stausees. Vor dem Hintergrund dieser unwirklichen Szenerie nun, die der herabgestimmte Held zunächst „wie hinter Glas“ (E 48) wahrnimmt,[1225] entfaltet das „Divertimento No II“ seine „trübsälige“[1226] Botschaft, wonach verlorenes Glück nicht wiederholbar ist, so sehr sich die Menschen auch darum bemühen, ja, so sehr sie auch dazu bereit sein mögen, sich in dieser Hinsicht selbst zu belügen. Im Grunde handelt das „Divertimento No II“ vom unermüdlichen Vertilgungswerk der Zeit, vom unvermeidlichen Verlust des Lebens. Zwar kommt es zu der phantastischen

---

1223 Hierzu zwei Zitate: „Die Furcht vor dem Übergewaltig-Werden der Wehmut, besonders an schönen Hochsommertagen in einer Stadtwohnung, diese Furcht jagd mich geradezu und nährt sich aus den kleinsten Quellen, aus ein paar Tönen, aus ein paar Zeilen in einem Buche. Mir ist, als fürchte ich da eine plötzlich herantretende Entschleierung meines ganzen Lebens, auf meine Brust herabstürzende Wucht.“ T 233, 13. 8. 1944. Und: „Die Welt des Sommers ist furchtbar. Wer da in die Enge getrieben ist – ich kenn’ es inwärts und auswärts! –, den umlagert die Hitze und preßt ihn zusammen unter dem blauen Himmel, als erstickte man ihn mit dicken Kissen, als sollt’ er nie mehr die Freiheit sehen.“ CI 309, 30. 6. 1954.

1224 „In unserem gewöhnlichen, nach praktischen, alltäglichen, ‚kleinen‘ Zwecken orientierten und auf ihre Realisierung eingestellten Leben kommen sehr selten Situationen vor, in welchen diese Qualitäten offenbar werden. Das Leben fließt, wenn man so sagen darf, ‚sinnlos‘ dahin, grau und bedeutungslos, wenn auch noch so große Werke in diesem Ameisenleben realisiert werden mögen. Und dann kommt ein Tag – wie eine Gnade –, in welchem vielleicht aus unmerklichen und unbeachteten, gewöhnlich auch verdeckten Gründen ein ‚Ereignis‘ entsteht, das uns und unsere Umwelt mit einer solchen unbeschreibbaren Atmosphäre umhüllt.“ Vgl. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, S. 310 ff.; hier: S. 311.

1225 Durchaus typisch für den Depressiven: „Zwischen mir und dem Leben ist eine dünne Glasscheibe.“ Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 91.

1226 Diese orthographische Variante erlaubt sich Doderer in der „Strudlhofstiege“ (vgl. DS 111), in den „Dämonen“ (vgl. DD 176) und in den „Wasserfällen von Slunj“ (vgl. WS 6).

Wiederbegegnung der früheren Liebenden. Aufgepeitscht durch die gespenstische Atmosphäre der künstlichen Wasserlandschaft, in der die provinzielle Gesellschaft totentanzähnliche Festivitäten zelebriert, finden „Jaró" und seine Jugendliebe Martha wieder zusammen. Doch als sie sich anderntags erneut und diesmal alleine in dem langsam im Wasser versinkenden Haus von Jentsch'schens Kindheit und Jugend treffen, fliegt der romantische Schwindel alsbald auf. Spätestens am Ende der gemeinsam verbrachten Nacht, die für den männlichen Protagonisten allerlei von Todesängsten erfüllte Alpträume bereit hält,[1227] lässt die Projektionsbereitschaft beiderseits rapide nach.[1228] Endlich sehen sie den anderen so, wie er, gezeichnet vom Alter, wirklich aussieht. Von Enttäuschung und schlechtem Gewissen bedrückt, ziehen die „Liebenden", die „Sich-Betrübenden", wie die doppelt erklingende Lyrik von „Divertimento No II" (vgl. E 59 f. + E 63) so schön reimt, als müsse durch die lautliche Vermählung die Niederlage noch zwangsläufiger, noch vernichtender erscheinen (vgl. Kap. 5.2), wieder ihrer eigenen Wege.

Das „Divertimento No III" (1925/26) erzählt ebenfalls die Geschichte zeitweiliger psychischer Verdunkelungen. Abgesehen von der „bis weit über den Horizont flutenden Welle der Trauer" (E 66), unter die Professor Fedor Wittassek infolge des Todes seiner Frau zu Beginn der Geschichte gedrückt wird,[1229] wären hier vor allem zwei weitere Motive schmerzlicher Erkenntnis zu nennen, die die Stimmung dieser Prosa depressiv einfärben bzw. „trübsälig" machen. So weiß der auktoriale Sprecher bzw. der auktoriale Rhapsode schon über Lily als „Kleinmädchen" (E 67), also über die kleine Tochter des Professors, zu berichten, sie erlebe geistige Zustände, die der Einsicht in die Notwendigkeit des Schicksals ähneln: „eine wahrhaft göttliche Trauer" überkomme sie dann, „wenn irgendetwas eben leider getan werden muß, leider eben so sein muß" (E 71). Mit einigem lyrisch-erzählerischen Aufwand präzisiert der Autor dieses psychische Erlebnis; das Gefäß der Erkenntnis werde „dunkel […] dabei von Traurigkeit, wie mit Rauch sich füllend oder mit Abend, der wie Rauch

1227 „Der Gedanke an den Dammbruch verbindet sich nun mit Ängsten, die sich auf die Sexualität beziehen; der Protagonist erlebt im Traum die Geliebte als Verkörperung des Todes und sich selbst als Opfer des Dammbruchs." Dettmering, [Rez. zu „Die Erzählungen"].

1228 „[D]enn zum Wesen der Situation des Liebenden gehört es nun einmal, sofort unerträglich zu werden, sobald der Zauber der ersten Begegnung vorbei ist". Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 220.

1229 Wenn auch „unter den Verdacht einer krankhaften Disposition" zu setzen, da ihre Schwere das normale Maß zu übersteigen scheint, ist die seelische Verdüsterung des Fedor Wittassek im Vergleich zur grundlosen Melancholie als „Normalaffekt der Trauer" zu werten: „Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion". Vgl. Freud, Trauer und Melancholie, S. 173.

kommt“ (E 71). Dies beschreibt übrigens nicht nur die Stimmung von „Divertimento No III“, sondern aller „Divertimenti“ recht treffend. In ihnen offenbart sich stets die Vergänglichkeit aller Dinge, ist der Gedanke des Todes immer präsent.

Auch die Figur des Fedor Wittassek bleibt nicht verschont von derartigen Schüben melancholischer Welterkenntnis. Nachdem er sich Rechenschaft über seine inzestuösen Bestrebungen abgelegt hat, befindet sich der Professor verständlicherweise in einer seelischen Ausnahmesituation, die als „von kühler und gefaßter Traurigkeit erfüllt“ (E 82) charakterisiert wird. Dies dürfte auch seine Gestimmtheit beschreiben, als er kurz darauf eine Vortragsreise nach Berlin antritt. Während der Zugfahrt aus dem Fenster schauend, kommt ihm der nicht gerade alltägliche Gedanke, „daß im Grunde alles und jedes ganz und gar und völlig unbegreiflich sei – und dadurch eigentlich schon wieder gleichgültig werde“ (E 84). Eine Art „depressiver Logik“[1230] ist hier wirksam:[1231] Emotionale Erstarrung und seelische Blindheit bewirken, dass die Erkenntnisprozesse des betroffenen Individuums besonders hoffnungslos ausfallen.[1232] Auch wenn die Handlung von „Divertimento No III“ versöhnlich endet (neues Liebesglück für Professor Wittassek; großes Einvernehmen zwischen Tochter und neuer Lebenspartnerin des Professors), klingt das „Unterhaltungsstück“ dennoch in Moll aus (vgl. Kap. 5.3).

Das „Divertimento No IV“ (1926), in dem Doderer seinem Fortschritts-Pessimismus besonders drastisch Ausdruck verliehen hat (vgl. Kap. 5.4), schlägt ebenfalls überwiegend dunkle Klänge an. Nach einer nicht näher spezifizierten globalen Katastrophe, die wie die Vorwegnahme eines atomaren Untergangsszenarios wirkt, ist so gut wie alles menschliche Leben vernichtet worden (wohingegen das pflanzliche und tierische Leben offenbar verschont geblieben ist). Als wäre dies alles noch nicht schlimm genug, bekriegen sich die wenigen Überlebenden in der postapokalyptischen Welt. Während es der Gruppe um

---

1230 Zu dem Begriff „depressive Logik“ vgl. Wolfersdorf, Krankheit Depression, S. 51 f.

1231 „Das Verhältnis des Melancholischen zur Welt und zum anderen ist charakterisiert durch die Negation des Möglichen.“ Johann Glatzel: Melancholie und Wahnsinn. Beiträge zur Psychopathologie und ihren Grenzgebieten. Darmstadt 1990, S. 87.

1232 Möglich auch, dass „eine unumgängliche Traurigkeit, ein Schleier der Melancholie, mit dem Denkprozeß als solchem, mit der kognitiven Wahrnehmung verbunden“ ist, wie George Steiner, unter Berufung auf Schelling, behauptet. George Steiner: Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe. Mit einem Nachwort v. Durs Grünbein. Frankfurt a.M. 2006, S. 10. Derartige Gedanken, wie Steiner sie vertritt, sind natürlich keinesfalls neu. In den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts war es der junge Selbstmörder Alfred Seidel, der das „Bewußtsein als Verhängnis“ ansah. Vgl. Alfred Seidel: Bewußtsein als Verhängnis. Aus dem Nachlasse hg. v. Hans Prinzhorn. Bonn 1927.

Adam, die sich in einer paradiesischen Idealität auf einer Insel vor der Stadt eingerichtet hat, in einem, wie es heißt, „grünen, seligen Frieden“ (E 126), vor allem darum zu tun ist, einen neuerlichen Sündenfall des Menschen um jeden Preis zu verhindern, d.h. den Versuchungen des Fortschritts und des technischen Zeitalters standzuhalten, ist die Männerhorde um den „Brillenhäuptling“ (E 108) vehement darauf aus, die Zivilisation wieder aufzubauen bzw. „die Würde einer zivilisierten, vielfach strebenden Menschheit“ (E 103) zu bewahren. Am Ende muss Adam einsehen, dass sich die kulturelle Evolution nicht unterdrücken lässt, dass das Böse, d.h. der Fortschrittsgedanke bzw. der Wille zur technischen Innovation (und letztlich wohl auch zur Vernichtung allen Lebens) im Menschen offenbar angelegt ist (auf die menschliche Hybris folgt die Verstoßung aus dem Paradies). Dass die Binnenhandlung von „Divertimento No IV“ lediglich einen Traum darstellt, mildert die düstere Aussage dieses „Unterhaltungsstücks“ nur wenig. Ein schweres melancholisches Leiden an der Moderne scheint sich hier auszusprechen.[1233] Vielleicht könnte man das „Divertimento No IV“ insgesamt lesen als „die Rache der entzauberten Zeit an ihren Enzauberern“?[1234]

Auch im „Divertimento No V“ (1926), „dem heitersten Divertimento“,[1235] wie gesagt wurde, steckt ein depressiver Kern. Das Motiv, in dem dies Thema vorkommt, ist das einzige, das gleich dreimal im Text wiederkehrt (vgl. Kap. 5.5). Was der Text hier verhandelt, ist ein typisches Symptom des Saturnikers: der Verlust des – hier mit Wolfgang Schömel so genannten – „Wahrnehmungszugriffs“. Einen solchen erleidet ein neurotischer und idiosynkratischer Junggeselle namens Georg. Nachdem sich seine privaten und beruflichen Angelegenheiten scheinbar aussichtslos verwirrt haben (vgl. Kap. 5.5), bricht das Symptom aus:

> Wie aufgequollen schien ihm […] alles, wund gerieben und verschwollen, ein Vordergrund, der zusammenwuchs, sich zusammenschloß, der die Optik verzerrte und sich als trennende Schicht zwischen ihn und diesen frischen, schon herbstsonnigen Morgen schob. (E 132)

1233 Hierher passt gut, was Doderer „zur Frage nach der Möglichkeit der Wiederholung“ sagt: „Als Symptom der Unproduktivität (des Todes) wirkt sie im individuellen Seelenleben tonisch, einer der Gründe, warum der Mensch in der Technik traurig wird. Die Spiralwindungen liegen hier nah aufeinander, fast in einer und derselben Ebene, Steighöhe und Spannung sind gering, die Spirale nicht auseinandergezogen.“ TB 1231, Dezember 1939.

1234 Ludger Heidbrink: Vorwort. In: Ders. (Hg.), Entzauberte Zeit, S. 7–15, hier: S. 8.

1235 Wolff, Heimito von Doderer, S. 32.

Dass es sich hierbei nicht um eine individuelle Anfälligkeit für Gemütsniederstürze handelt, sondern vielleicht gar um ein Problem des menschlichen Bewusstseins generell,[1236] das nämlich im Selbsterkenntnisprozess stets Gefahr läuft, sich melancholisch selbst zu bespiegeln,[1237] legt der Schluss des Divertimentos nahe. Obwohl sich alle bedrückenden Angelegenheiten überraschend zum Guten gewandelt haben, schafft Georg es dennoch nicht, eins zu werden mit der Außenwelt:

> Etwas aufgequollen schien ihm dies alles, was ihn da beschäftigte, ein Vordergrund, der sich zusammenschloß, der die Optik störte und sich als trennende Schicht zwischen ihn und diesen herbstsonnigen Nachmittag schob. Aber er konnte dennoch nicht gleich frei entweichen, hielt es vielmehr an irgendeinem Zipfel noch klammernd fest, als sein Eigen. (E 141)

Das „Divertimento No VI" (1926), das die Geschichte eines blind geborenen Mädchens erzählt, das sehend wird, gibt der Darstellung der Melancholie selbst nur wenig Raum. Zwar thematisiert das sechste „Unterhaltungsstück" auch den Schmerz, den es für die heranwachsende Viktoria bedeutet, aus dem dunklen Klangparadies ihrer Kindheit verstoßen zu werden. In erster Linie ist das „Divertimento No VI" aber eine Feier des Klangs, einerseits jener Klänge, die das Mädchen erhorcht, und andererseits jener Klänge, die die Literatur bei der Schilderung dieser Klänge selbst verbalmusikalisch erzeugt. Die traurige Stimmung, die noch durch Andeutungen einer schicksalsgläubigen Weltsicht verstärkt wird, vermittelt der Text mittels seiner ‚musikalischen' Strukturen. Und wenn es sich tatsächlich so verhält, wie Franz Schubert angeblich geäußert haben soll, dass es nämlich „keine lustige Musik" gibt (vgl. Kap. 7), so dürfte sich die melancholische Stimmung, die die Musik zuverlässig verursacht, durch einen über alle üblichen Maße hinaus sozusagen musikalisch ästhetisierten Text natürlich ebenfalls vermitteln.

1236 „[D]aß ich es nur wirklich wahrnehmen kann, wenn ich selbst mich nicht wirklich wahrnehme", hat Fernando Pessoa angesichts der Sonderbarkeit und Ärmlichkeit städtischer Parks beklagt. Vgl. Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 78.

1237 Hierzu Blaise Pascal: „Die Seele findet in sich selbst nichts, womit sie zufrieden sein könnte. Sie kann dort nichts entdecken, was sie nicht betrüben würde, sobald sie nur daran denkt. Und das ist es, weshalb sie gezwungenermaßen nach draußen will und danach strebt, durch Beschäftigung mit den Dingen der Außenwelt der Erinnerung an ihren wahren Zustand zu entkommen. Ihre ganze Freude liegt in diesem Vergessen; und um sie elend zu machen genügt es, sie zur Selbstbetrachtung zu zwingen und zum Umgang mit sich selbst." Zit. nach Peter Gülke: „Zart Gebild … auf dunklem Grund" – Melancholie und Heiterkeit bei Mozart. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Melancholie und Heiterkeit. Heidelberg 2007, S. 175–188; hier: S. 178.

Der Ritter-Roman „Das letzte Abenteuer“ (1936; 1953) ist neben dem „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho“, worin ein neurotisch-depressiver Ich-Erzähler sein durch Alkoholzufuhren noch befeuertes dissoziales Unwesen treibt, wohl dasjenige kurzprosaische Werk, in dem sich das melancholische Gemüt des Autors am deutlichsten ausspricht. Was es durchaus erlauben sollte, diesen zweiten Versuch Doderers, ein siebtes Divertimento zu schreiben (vgl. Kap. 6.4), vor dem Hintergrund der Biographie seines Verfassers zu betrachten, dessen „Schwerlebigkeit“[1238] ja, wie gesehen (vgl. Kap. 4.2.1), verbürgt ist – mal ganz abgesehen davon, dass der Verfasser selbst das Werk als „sehr autobiographisch“ charakterisierte (vgl. TB 872, 5. 11. 1936) –, sind deutliche Parallelen zwischen der Lebenssituation Doderers zum Zeitpunkt der Entstehung des „Letzten Abenteuers“ und den Eckdaten der Hauptfigur dieser Ritter-Dichtung. Ein Argument, dessen Beweiskraft noch zunimmt, wenn man feststellt, dass besagte Übereinstimmung auch in der Vorläuferversion des „Letzten Abenteuers“, der Aventure „Montefal“ (1922; 2009), besteht. Ohne diesem Zusammenhang, der an anderer Stelle dieser Arbeit näher ausgeführt wird (vgl. Kap. 6.4), allzu große Aufmerksamkeit zu schenken, will ich hier vor allem die psychopathologischen Phänomene auf der Handlungsebene des Textes in Augenschein nehmen.

„Das letzte Abenteuer“ erzählt die Geschichte des Ruy de Fanez. Von Beginn an reitet dieser Ritter traurigen Gemüts, der sich „seines völligen Alleinseins“ (DlA 6) bewusst ist, in gleichsam illuminierter bzw. metaphysisch kontaminierter Waldlandschaft – „wie auf dem Grund eines tiefen Wassers“ (DlA 12) – dahin. Abgesehen davon, dass die großen Wälder traditionell „Orte des Schweigens und der Melancholie“ sind, wie Étienne Pivert de Senancour (1770–1864) erklärt hat,[1239] so dass es auch nicht verwundern kann, dass besonders in „Das letzte Abenteuer“ die Musikvergleiche zur Beschreibung des Waldes überwiegen („Es gibt keine lustige Musik“),[1240] enthält der Text eindeutige Hinweise in der Schilderung seiner Hauptfigur, die auf dessen schwer gedrückte Stimmung schließen lassen. Schon die ständige Betonung der gleichmäßigen Bewegung der Stechstange während des Ritts deutet auf eine gewisse Monotonie des Gefühls hin (vgl. DlA 5, 7 u. 11). Außerdem ist Ruy de Fanez ein Mann der Erinnerung, die ihm „wie Rauschgift aus dem Gedächtnis“ (DlA 8) quillt. Sein sehn-

---

1238 Vgl. Dietrich Weber: Wolfgang Fleischers Doderer-Biographie. In: Einsätze, S. 346–350; hier: S. 348.

1239 Zit. nach Vincent Pomarède: „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). Die Landschaft als Zustand der Seele. In: Clair (Hg.), Melancholie, S. 318–326; hier: S. 323.

1240 Vgl. DlA 6 + DlA 77.

süchtig rückwärtsgewandter Blick umschließt das Gewesene wie Glas, dahinter alles scharf und verzerrt zugleich erscheint. In der Begegnung mit dem Drachen schließlich, dessen zentrale Rolle in diesem Stück auch als Beleg für die nach Vergangenem begierige Seele dienen kann,[1241] verdichtet sich dem Ritter, wie es für diese Art „Wissenden" üblich ist, die ganze Existenz in einem einzigen Moment, „alles, was [s]ein Leben enthält, dicht gedrängt und, wie es scheint, das Zukünftige ganz ebenso wie Vergangenes" (DlA 31). Dass dem „Eingeweihten" die Zeit „in neuen Farben" erscheine, hat der Melancholie-Experte László F. Földényi festgestellt: „das Vergehen und Entstehen, das Leben und der Tod folgen nicht zeitlich aufeinander, sondern vereinen sich im Augenblick".[1242]

Bevor sich sein düsteres Schicksal erfüllt, bleibt es dem Ritter nicht erspart, sogar seine Sehnsucht zu verlieren. Obwohl nach erfolgreich bestandenem Drachenkampf dazu berechtigt, die Herzogin von Montefal zu ehelichen, zieht er es lieber vor, nichts dergleichen zu tun. Seinem Knappen erklärt er: „Ich bin nicht verzaubert und werde es, wie ich sehe, auch schwerlich mehr sein." (DlA 30) Wenn Gauvain später mutmaßt, es ginge für den untätigen Herrn Ruy um Dinge, „die für ihn unermeßlich bedeutender sein mochten als etwa die Absicht, zu werben oder nicht zu werben" (DlA 42), liegt er ganz richtig. Der Ritter befindet sich nämlich schon lange, von Beginn an, der „rein wie Lack" (DlA 3) war, im Rausch der Außenwahrnehmung, die sein Inneres, als lägen keine Grenzen mehr dazwischen, komplett ausfüllt. Er erfährt sanfte Apperzeptionsschocks, die der Text ebenso sanft und besänftigend an den Leser weitergibt: ein Fest des Außen, das tatsächlich „wie aus einer anders geformten Welt" (DlA) erscheint.[1243] Angeblich macht Herr Ruy den Eindruck eines Mannes „der von den Dingen dieser Welt allseits genügend Abstand genommen hat, um in ihrer Mitte zu ruhen" (DlA 49). Man könnte wohl auch behaupten, er wird schon zu Lebzeiten (also nur noch für kurze Dauer) seine eigene Erinnerung, von einer völlig stillen, überfarbigen, hellgrellen Welt umgeben, „eingegossen wie in Glas" (DlA 66).

Wie eingangs angekündigt, präsentiert das „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho" (1951; 1954/1958) die Depression sozusagen in Reinkultur. Um gewissermaßen die Distanz zum Thema zu verringern, wählt das Stück als einziges der Divertimento-Reihe einen Ich-Erzähler, der durch

1241 Zur Beziehung zwischen Drachenthematik und rückwärtsgewandtem Leben bzw. nicht verwundener Vergangenheit vgl. Ivar Ivask: Psychologie und Geschichte in Doderers Romanwerk. In: Literatur und Kritik 3 (1968), H. 24, S. 213–217; hier: S. 213 f.

1242 Földényi, Melancholie, S. 47

1243 Hierbei handelt es sich übrigens um eine Formulierung, die Doderer aus dem „Divertimento No II" in das „Das letzte Abenteuer" herübergerettet hat (vgl. Kap. 5.2).

seine ‚Unzuverlässigkeit' den Echtheitsgrad der geschilderten Symptome noch erhöht (vgl. Kap. 5.7). Im „Divertimento No VII", dessen Handlung nur so lange rätselhaft bleibt, bis man erkennt, dass das eigentliche Thema des Stückes tatsächlich das Erleben der depressiven (und manischen) Verstimmtheit ist, begegnet dem Leser vor allem dieser namenlose Doktor, der von seinen immer sonderbarer werdenden zwischenmenschlichen Verstrickungen berichtet. Die lassen ihn seelisch stetig tiefer sinken, bis er „den Stand der Sachen im Grundgeflechte [s]eines Daseins" (PJ 21) überdeutlich erkennen kann bzw. den zertrümmerten Rest davon.

Zunächst in die verdächtige Nähe eines Staatsbahnpensionisten geratend, den er nicht nur bei einem pädophilen Übergriff ertappt, sondern dem er außerdem das fehlende Geld leiht, das die betroffene Familie vom vermeintlichen Täter erpresst, gerät der Ich-Erzähler in der Folge zunehmend in psychische Schieflage. Er droht existenziell gleichsam auf Grund zu laufen, also demselben Schicksal anheimzufallen, das das von ihm im Herbst häufig besuchte Schiffswrack schon erlitten hat. „Die *Seele* ist unter allen *Giften* das stärkste",[1244] heißt es bei Novalis einmal.[1245] „[D]ie Wehmut fraß an mir wie ein Gift" (PJ 19), sagt der seelisch gestrandete Ich-Erzähler in den „Posaunen". Seine Depression, die er noch durch ständigen Alkoholkonsum ‚unterhält',[1246] macht ihn empfänglich für weitere dissoziale Aktionen. Übelste Gesellschaft kommt alsbald immer häufiger zum Saufen und Randalieren in seine zweigeteilte Behausung, deren andere Hälfte eine knapp siebzigjährige Dame bewohnt. Dass er der Einzige ist, der von der Abwesenheit der alten Jüdin zum Zeitpunkt des üblen Posaunen-Scherzes nichts weiß, erfährt er erst später. Im Moment der dezisionistischen Aktion befindet er sich im Bann seiner seelischen Apathie, annähernd zu Tode geängstigt auch von dem Gedanken an die eigene Sterblichkeit (vgl. PJ 28 f.). Häufig ist es ja die Angst vor dem Tod, die den Todeswunsch von Depressiven als Sinngebung nährt.[1247]

Der Wille, sich von der „geistigen Fäulnis" (PJ 23) zu heilen, ist beim Helden der „Posaunen" immerhin noch vorhanden. Der Umzug in das leerstehende

---

1244 Novalis: Die Fragmente. In: Briefe und Werke; Bd. 3. Hg. v. Ewald Wasmuth. Berlin 1943, S. 561.

1245 Wie eine Vorwegnahme von Julia Kristevas Melancholie- und Depressionstheorie (vgl. Kap. 4.1), heißt es bei Novalis übrigens auch: „Jede Krankheit ist ein musikalisches Problem – die Heilung eine *musikalische Auflösung*." Ebd., S. 536.

1246 „Die Neurose erzeugt Depressionen und Angstzustände, zu deren Behebung das Individuum zum Alkohol […] greift." Stekel, Dichtung und Neurose, S. 38.

1247 „Hier ist der Tod Aufhebung der Einschränkung, so als könnte in einem fürchterlichen Paradox das Leben durch den Tod auf ein Gleis entschränkter Erfüllung gebracht werden, so als sei der Tod Gewinn der Zukunft." Hubertus Tellenbach: Schwermut, Wahn und Fallsucht in der abendländischen Dichtung. Hürtgenwald 1992, S. 11.

Atelier eines Freundes kann als Versuch der Selbstrettung interpretiert werden. Ebenso die Entscheidung, dem Alkohol abzuschwören, ein Vorsatz, der allerdings nicht lange hält. Seine Angst nämlich bleibt bestehen, die Todes- und Lebensangst. Die Gesellschaft, in die er als nächstes gerät, ist im Grunde noch schlechter als die der ehemaligen Saufkumpane. Es ist der üble Verbund von Tätern und Opfern, die nun nicht mehr auseinander zu halten sind: der Pädophile namens Rambausek und die Eltern seines Opfers, der Staatsbahnpensionist und die Erpresserfamilie namens Jurak, allesamt einträchtig vereint, auch gemeinschaftlich trinkend, nun sogar den Ich-Erzähler, den als Schriftssteller tätigen Doktor mit in ihr unappetitliches Tun einbeziehend, zu seinem großen Entsetzen: „Der Fußboden schwamm wie ein Floß auf der Flut von Angst" (PJ 44).

Wie es sich für den Psychoneurotiker gehört, geht er nicht etwa den „Bangigkeiten" (PJ 45) auf den seelischen Grund, sondern neigt stark zur Verdrängung und in der Folge davon zu psychosexuell-infantilen Ersatzreaktionen. Der Doktor reanimiert eine zwangsneurotische Handlung aus seiner Vergangenheit, um sich auf diese Weise gewissermaßen mit einem Ruck aus seinem psychischen Elend zu befreien. Der zipfenden Nase angesichtig, die der bewusstlos am Ufer liegende Rambausek für den Doktor darstellt (der Pensionist hatte soeben beim Wrack die kleine Jurak vor dem Ertrinken gerettet), begeht er kurzentschlossen einen Nasenriss. Auf ähnliche Weise hatte er sich in der Vergangenheit schon einmal einer physiognomischen Belästigung entledigt, indem er nämlich auf der Straße einem ihm widerlichen Bärtigen unvermittelt am Gesichtshaar zerrte. Wenn es dem Ich-Erzähler nun dünkt, er sei geheilt, alle Probleme hätten sich gelöst, so spricht das endgültige Ende des siebten Divertimentos dieser – in der Doderologie tatsächlich vielfach geäußerten (vgl. Kap. 5.7) – Ansicht deutlich Hohn. Die euphorische Stimmung, in der der Ich-Erzähler schließlich mit dem Schnellzug Richtung Westen unterwegs ist, vor allem die nahezu hysterische Wahrnehmung einer Tunneldurchfahrt (vgl. PJ 61), deutet darauf hin, dass die Depression hier am Ende vielmehr in eine manische Phase eingetreten ist.[1248]

1248 „Während also der Melancholische, populär ausgedrückt, in einer intentional gestörten Vergangenheit oder intentional gestörten Zukunft lebt und deswegen zu keiner Gegenwart kommt, lebt der Manische nur ‚für den Augenblick', existentiell ausgedrückt, in der Aufenthaltslosigkeit der *Verfallenheit*, des Überall und Nirgends." Binswanger, Melancholie und Manie, S. 115.

4.3 „Apperzeption" und „Deperzeption", „erste" und „zweite Wirklichkeit" – Doderers Spezialtheorie, im Licht der ‚schwarzen Sonne' neu betrachtet

> „Das Auge ist des Leibes Licht. Wenn dein Auge einfältig ist, so wird dein ganzer Leib licht sein; ist aber dein Auge ein Schalk, so wird dein ganzer Leib finster sein. Wenn nun das Licht, das in dir ist, Finsternis ist, wie groß wird dann die Finsternis sein!"
> Matthäus 6, 22/23

> „Der Verfall oder die Leere, die wir sehen, wenn wir auf die Natur blicken, liegt in unserem eigenen Auge. Die Achse des Sehens fällt nicht mit der Achse der Dinge zusammen, und darum erscheinen sie als nicht durchscheinend, sondern als undurchsichtig. Der Grund, warum der Welt die Einheit mangelt und sie zerbrochen und in Trümmern daliegt, ist der, daß der Mensch mit sich uneins ist."[1249]
> Ralph Waldo Emerson

> „Ich bin kein Philosoph, und zur Planung eines philosophischen Gebäudes als desjenigen einer systematischen Wissenschaft oder auch nur zur systematischen Kritik an einem solchen Gebäude, dazu fehlen mir die Begabung, die Berufung und demnach auch die Neigung."[1250]
> Heimito von Doderer

Wer sich etwas eingehender mit Werk und Person Heimito von Doderers befasst, wird notwendigerweise mit seinem sozusagen privatphilosophischen System, das um die Gegensatzpaare „Apperzeption" und „Deperzeption", „erste" und „zweite Wirklichkeit" kreist, konfrontiert. Wenn aus diesem Satz leichter Überdruss klingt, so ist das beabsichtigt. Die Konsequenz bzw. Penetranz, mit der Doderer – seit 1939 –[1251] dieses eigenständig-eklektizistische begriffliche Instrumentarium gebrauchte,[1252] seine Bedeutungen stetig erweiterte bzw. abwan-

1249 Ralph Waldo Emerson: Natur. Zürich 1982, S. 93.

1250 T 456, 3. 6. 1946.

1251 Bevor Doderer im Tagebuch seine Theorie ausbreitet, lässt er sie im Kern bereits in „Ein Mord den jeder begeht" (1937–38; 1938) vortragen. Demnach würde es aufopferungsvolle, heldenhafte Geister geben, denen es möglich sei, „die Welt so zu sehen, wie sie ist, nie wie sie sein soll". Für diese existiere „nur eine einzige Wirklichkeit und keine zweite". Vgl. M 202.

1252 Wegen seiner Vorgehensweise, Fremdbegriffe zu eigenen Zwecken zu missbrauchen, hat sich Simone Leinkauf dazu hinreißen lassen, Doderer mit seinen eigenen Worten eine „selbstverständliche Eklektik" (T 30, 25. 1. 1940) vorzuwerfen. Vgl. Leinkauf, Diarium in principio …, S. 9.

delte, um es auf allerlei Lebensbereiche anzuwenden sowie zur Erklärung aller möglichen (und unmöglichen) Lebenszusammenhänge zu nutzen,[1253] vor allem aber wohl auch, um diverses Verhalten oder besser: Nicht-Verhalten zu begründen (frühe Nazi-Sympathie),[1254] ist nicht immer auf Gegenliebe gestoßen. So beklagt etwa Wolfgang Fleischer einen „übermäßig häufige[n] Gebrauch"[1255] des Begriffes der „Apperzeption" in den späteren Tagebüchern und Essays. Eine Beobachtung, die man auch weniger nett formulieren kann: Henner Löffler etwa empfindet „[d]ieses Topos-System von Wirklichkeiten, welches das ganz Werk durchzieht und vor allem in den Tagebüchern eine große Rolle spielt, […] etwas überstrapaziert";[1256] seiner Meinung nach handelt es sich hierbei denn auch, „ganz respektlos formuliert, um eine Marotte".[1257]

„Die Bedeutung dieser Begriffe", so Wendelin Schmidt-Dengler im Nachwort zum ersten „Commentarii"-Band, würde sich „nicht aus den Definitionen Doderers selbst" ergeben, sie müsse „vielmehr aus dem Gesamtkontext der Tagebücher für sich erschlossen werden" (vgl. CI 587). Zwar tobt sich Doderers unbändiger Drang zur Theorie, „ohne welche ja alles in trüber Direktheit und also doch zutiefst irgendwie menschenunwürdig bleibt" (WS 73), wie er in dem Spätwerk „Die Wasserfälle von Slunj" einmal en passant bemerkt, auch bei diesem Thema intensiv aus.[1258] An Versuchen eindeutiger Definition man-

---

1253 Simone Leinkauf spricht daher von der „Dynamik der Begriffe" bei Doderer, „welche sich meist an autobiographische Details aus dem Leben des Autors binden läßt". Ebd., S. 10.

1254 Reininger hat Doderers Werk als den durchaus heroischen Versuch interpretiert, auf die ideologische Verführbarkeit, der der Autor selbst erlegen ist, eine Antwort zu finden. Er deutet an, dass in diesen Zusammenhang auch die „negativ politische Dimension so wesentlicher Begriffe der Poetik Doderers wie zweite Wirklichkeit, Deperzeption" einzuordnen wären. Vgl. Anton Reininger: Das Glücksversprechen einer konservativen Utopie. In: L'Actualité, S. 147–158; hier: S. 515. Für Barker steht fest, dass „Doderers einstige Mitgliedschaft in der Partei […] wohl auch einer der Hauptgründe dafür [war], warum seine Reaktionen auf die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit ein hohes Maß an Abstraktion an den Tag legten". Andrew Barker: Tiefe der Zeit, Untiefen der Jahre. Heimito von Doderers „österreichische Idee" und die „Athener Rede". In: Einsätze, S. 263–272; hier: S. 264. Hans-Albrecht Koch ist sich sicher, dass „die unanschaulich-angestrengten Theoreme, wie sie die Tagebücher dokumentieren, […] alle auf die Konstrukte von Pseudologie, zweiter Wirklichkeit und Apperzeptionsverweigerung hinaus[laufen]": „Diese Konstrukte rechtfertigen ihren Erfinder nachträglich vor sich selbst." Hans-Albrecht Koch: „Wurzelbärte von Bedeutungen". Zur Sprache in Heimito von Doderers „Dämonen". In: Modern Austrian Literature 31 (1998), H. 1, S. 84–97; hier: S. 91.

1255 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 144.

1256 Löffler, Doderer-ABC, S. 447.

1257 Ebd., S. 36.

1258 „Gewisse Wörter werden im Verlauf der Niederschriften durch Wochen, Monate, Jahre, ja durch das ganze weitere Leben hin mit einer spezifisch Dodererschen Bedeutung aufgeladen,

gelt es nicht. Doch endgültige Bestimmungen sucht man vergebens. Mit jeder weiteren aphoristisch zugespitzten Annäherung, die den Leser besonders der mittleren und späten Tagebücher auf jeden Fall erwartet,[1259] scheint das Verständnis nicht nur *der*, sondern auch *für* die Thematik neuerlich und weiter zu schwinden.

Ohne hier also zu versuchen, die ständig neuen gedanklichen Wendungen bis in alle Feinheiten nachzuvollziehen, zumal dies in der Forschung auch bereits mehr oder weniger erfolgreich probiert worden ist,[1260] soll an dieser Stelle vor allem die Entstehungsphase der Apperzeptions- und Deperzeptions-Theorie interessieren,[1261] wie sie sich aus den frühen Tagebüchern eruieren lässt. Dass es sich bei der Apperzeption um einen Begriff mit langer Tradition in Philosophie und Psychologie handelt,[1262] die von Leibniz über Kant und Wundt bis zu Weininger reicht,[1263] hat die Forschung ausgiebig kommentiert.[1264] Dass es wohl vor allem Wilhelm Wundts „Grundriß der Psychologie" (Erstausgabe 1896) gewesen sein dürfte, aus der der Psychologiestudent Doderer seine Kenntnis von dem Begriff gewonnen hat (vgl. TB 40, 11. 5. 1921), kann ebenfalls dank guter Forschungslage vorausgeschickt werden. Demnach ist die Apperzeption ein „Vorgang", „durch den irgendein psychischer Inhalt zu klarer Auffassung gebracht wird",[1265] im Gegensatz zur Perzeption, die durch Unaufmerksamkeit gekennzeichnet ist.[1266] Laut der Zusammenfassung, die der überaus kundige Hans Joachim Schröder gibt, wird die Apperzeption in der Philosophie und Psychologie also „als eine allgemeine, synthesenbildende Be-

---

bis sie zu einer wie selbstverständlich benutzten Vokabel der von ihm entwickelten Terminologie werden." Kemp, „Mein zartes Gesetz ohne Namen", S. 274.

1259 Zu den „unzählige[n] Wiederholungen" in den späten Tagebüchern vgl. auch Wendelin Schmidt-Dengler: Aus dem Quellgebiet der „Dämonen" Heimito von Doderers. Anmerkungen zu Tagebuchaufzeichnungen des Autors aus dem Jahre 1951. In: Literatur und Kritik 8 (1973), H. 80, S. 578–598; bes.: S. 579.

1260 Vgl. Schröder, Apperzeption und Vorurteil, S. 58 ff. Vgl. auch Kerscher, Zweite Wirklichkeit, S. 24 ff.

1261 Zur Herkunft und Erklärung dieser Begriffe vgl. etwa Lidén, Der grammatische Tigersprung, S. 111 f. Vgl. auch Leinkauf, Diarium in principo …, S. 92 ff.

1262 Vgl. etwa Anton Hügli/Poul Lübcke (Hg.): Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart. 6., vollständig überarbeitete u. erweiterte Neuausgabe. Reinbek b.H. 2005, S. 50 f.

1263 „Daß der bei Doderer so häufige Terminus ‚Apperzeption' von seiner intensiven Beschäftigung mit Weininger herrührt, ist kaum zu bezweifeln." Wolfgang Fleischer: Vorwort. In: WdD 7–14; hier: WdD 8.

1264 Vgl. Schröder, Apperzeption und Vorurteil, S. 38 ff.

1265 Zit. nach ebd., S. 44.

1266 Vgl. ebd.

wußtseinsfähigkeit begriffen, die das Denken erst ermöglicht, die vor allem die reflexive Erkenntnis des eigenen Selbst erlaubt".[1267]

Angenommen, dass auch Doderer die Apperzeption annähernd in dieser Weise begreift,[1268] soll nun die Aufmerksamkeit auf die langsame Aneignung des Begriffs durch den Autor gerichtet werden. Dass sich dieser ganze Komplex aus einer tiefer liegenden Schicht der Wirklichkeitsproblematik heraus zu entwickeln scheint, ist bereits erkannt worden.[1269] Von meiner Vorgehensweise verspreche ich mir letztlich den Beweis dafür, dass auch „diese grauslichen, wenn auch genauen ‚Fremdwörter'", die laut Doderer ja so seien, „als fräße man Glas-Scherben" (CI 548, 7. 8. 1956), ihren Ursprung in des Autors Mangelempfinden haben.[1270] Das Gefühl einer Fehlerhaftigkeit in Bezug auf die Wirklichkeitswahrnehmung scheint dem ganzen theoretischen Aufwand zu Grunde zu liegen, nämlich der Kummer über das fehlende Selbstverständnis dem eigenen, jeweils aktuellen Existenz- bzw. Apperzeptionsakt gegenüber. Wenn sich einer ständig daran erinnert, dass er universal apperzipieren müsse, was ja bereits der umstrittene Otto Weininger als Eigenschaft des Genies erkannt hat,[1271] darüber aber das Apperzipieren selbst beinahe zu vergessen scheint,[1272] wenn sich einer

1267 Ebd., S. 45 f.

1268 Dies etwa die Definition, die Doderer in dem für die Konzeption der „zweiten Wirklichkeit" in den „Dämonen" so entscheidenden Essay „Sexualität und totaler Staat" (1948, 1951) vorgenommen hat: „Die Apperception (appercipieren kommt von aperte percipere, offen aufnehmen) ist bekanntlich mehr als die sogenannte bloße Perception, also das automatische, materielle Funktionieren der Sinnesorgane auch bei abgewandter Aufmerksamkeit; hier kommt es vergleichsweise zu einem nur mechanischen Kontakt mit der äußeren Welt, einer bloßen Vermischung mit ihr. Die Apperception aber ist dem gegenüber ein Vorgang von gründlicherer, verwandelnder Art, eine chemische Verbindung." WdD 281.

1269 Dass alle diese typisch Dodererschen Kategorien und Begriffe (etwa „Apperzeptivität", „Apperzeption" und „Apperzeptionsverweigerung"; sowie der Gegenbegriff „Deperzeptivität") „von der zentralen Kategorie ‚Wirklichkeit' ihr Licht" erhalten, ist etwa Else Buddeberg aufgefallen. Vgl. Else Buddeberg: „Schreibe, als ob du allein im Universum wärst". Zu Heimito von Doderer: Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950. In: Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung VII (1972), S. 160–239; hier: S. 163.

1270 Die „Wiederholsamkeit", mit der Doderer diverse „Fundamentaltermini" im Tagebuch gebraucht, hat bei Schmidt-Dengler die „bange Frage" ausgelöst, „ob diese Ausdrücke nicht dazu da wären, Mauern um das zu ziehen, was den Schreiber tatsächlich betraf und ob dieses nicht in einer Sprache zu sagen gewesen wäre, die allgemeingültiger und verständlicher zugleich hätte sein können". Schmidt-Dengler, Doderers Krisen, S. 12.

1271 Zu Weiningers Apperzeptionsbegriff vgl. Schröder, Apperzeption und Vorurteil, S. 55 ff.

1272 Man vergleiche nur das „Pariser Tagebuch" (erstes und zweites) von Ernst Jünger mit den „Tangenten" des Heimito von Doderer. In ersterem findet die Welt als Abenteuerspielplatz statt, in letzteren dieser ebenso unermüdliche wie ermüdende Aufbau einer Theorie von der so genannten „zweiten Wirklichkeit".

also dauernd an die Apperzeptions-Theorie gemahnt, d.h. unentwegt aufs Neue eine mühevolle Installation von theoretischen Wahrnehmungsregeln in das Leben einübt, dann dürfte dies vor allem dazu dienen, um vor dem Wegfall bzw. das Abhandenkommen dieses ‚genialen' „Wahrnehmungszugriffs" (Wolfgang Schömel) zukünftig geschützt zu sein.[1273] Schließlich drängt sich bei der Lektüre der späten Tagebücher – dies ist vor allem Martin Mosebach aufgefallen – der Eindruck auf, als finde hier ein tägliches Aufsagen von Mantras statt.[1274] Kurz und (terminologisch) grob formuliert: Doderer würde nicht derart ausdauernd der Gedanke an die „erste Wirklichkeit" beschäftigen (der Gradmesser für die Apperzeption), wenn ihn dazu nicht wieder und wieder die Erfahrung des Fehlens dieser „ersten Wirklichkeit" und die quälende Fühlung mit einer „zweiten Wirklichkeit" zwänge (der Gradmesser für die Deperzeption):[1275] „Die richtige *Spannung* senkt sich einmal in's Leben herein: dann ist es erst Leben und wir erkennen am Maße des Lebens den Tod, in welchem wir ansonst befangen sind." (TB 457, 10. 3. 1932)

Den frühesten Versuch, das „heuristische Prinzip der ‚geminderten Wirklichkeit'" (TB 809, 15. 7. 1936) systematisch zu erklären,[1276] hat Doderer im Tagebuch, in dieser „Ideenwerkstatt seines Denkens", wie Luehrs-Kaiser formulierte,[1277] seit August 1936 sukzessive entwickelt und schließlich auch als zusammenhängendes (in dieser Weise allerdings unveröffentlicht gebliebenes) Typoskript angefertigt.[1278] Das alles geschieht übrigens in einem Moment im Leben, der als der Versuch eines Neuanfangs nach privaten und beruflichen Enttäuschungen angesehen werden kann, schließlich aber in die politische

1273 „Doderers ständiger Apperzeptionsanspruch nimmt etwa ab den ‚Tangenten' zwanghaft-pathologische Züge an. Wiederholte Beschwörungen der Apperzeption vermitteln den Eindruck einer Zwangsjacke, ohne die es für den Autor keine Wirklichkeitserfahrung gibt." Karin Drda-Kühn: Die Realisierung des Irrealen. Eine Untersuchung zur Naturästhetik Heimito von Doderers. Phil. Diss. Darmstadt 1986, S. 20.

1274 Vgl. Mosebach, Die Kunst des Bogenschießens, S. 62.

1275 Auch Martin Loew-Cadonna bemerkte, dass Doderer seine Texte nicht unablässig um Paradigmata der Apperzeption hätte kreisen lassen, „wenn er diese für eine bequem erreichbare oder solide Möglichkeit gehalten hätte". Martin Loew-Cadonna: Suspense-Ladungen in Doderers Erzählen. In: UNTERSUCHUNGEN, S. 109–114; hier: S. 106. Bei Kai Luehrs-Kaiser klingt dieselbe Beobachtung so: „Innerhalb der Krise wird eine Konzentration erlangt, welche Krisenüberschreitendes wahrzunehmen erlaubt." Luehrs-Kaiser, Das Werden der Vergangenheit, S. 163.

1276 Zuvor auch schon diese Definition: „‚Wirklichkeit' ist der Ausdruck für einen bestimmten Grad der Deckung zwischen Innenwelt und Aussenwelt, welche Beziehung nie zu tief unter (ein in der Idealität liegendes) Maß herabsinken darf." TB 790, 20. 6. 1936.

1277 Luehrs-Kaiser, Das Werden der Vergangenheit, S. 162.

1278 Vgl. Typoskript „Tractat: ‚Über die geminderte Wirklichkeit' (1936)". H.I.N. 223.188 d. WBR.

Desillusionierung und in eine umfassende menschliche Isolation im Reich, in Deutschland, mündet.[1279]

Besagtem frühestem Versuch des Autors zufolge wäre die „Wirklichkeit" als ein bestimmter „Zustand des Lebens" zu definieren, „welches davon [d.h. von der „Wirklichkeit", M.B.] jeweils viel, wenig, oder fast garnichts aufweist" (TB 825, 4. 8. 1936). Der Begriff sei „ein correlativer, da er ‚Subjektivität' und ‚Objektivität', […] ‚Aussen' und ‚Inwärts' als Constituenda" (TB 825 f.) umfasse. Der jeweilige Status der Wirklichkeit hänge davon ab, ob „‚Aussen' und ‚Inwärts' […] in einem hohen Grade, oder zu einem geringeren Teile, oder in einem ganz geminderten Maße zur Deckung gelangen" (TB 827, 7. 8. 1936), je nachdem werde das Leben „als überaus oder als minder wirklich oder eher beinahe als unwirklich empfunden" (TB 827).

Komme die Außenwelt dem Individuum entgegen, indem es die Verwirklichung seiner Wünsche befördere, greife ein großes Wirklichkeitsempfinden Platz. Außenwelten, zu denen das Individuum eine weniger innige Beziehung hat, werden als unwirklich empfunden. Die innere Welt sterbe ab, sobald die „zweckhaften Beziehungen äusseren Lebens" (TB 831, 16. 8. 1936) das Individuum überfordern. Vermutlich durch die Lektüre von Lukács hierzu verleitet („Die Theorie des Romans"), der in der (dereinst aktuellen) Gegenwart „zwischen Ich und Welt unüberbrückbare Abgründe" sieht,[1280] nimmt auch Doderer bei den früheren, d.h. den „mythischen Zeitaltern" den „höchsten Grad von Wirklichkeit" (TB 831, 17. 8. 1936) an. Hier seien Innen und Außen „fast ein und dasselbe, das heisst, es gibt ein beängstigend-beziehungsloses, sinnloses, bloss äusseres Geschehen überhaupt nicht" (TB 831).[1281]

Die Schuld an dem Empfinden der geminderten Wirklichkeit gibt Doderer vor allem dem Massenzeitalter. Noch bleibt allerdings unverständlich, weshalb dieses Massenzeitalter „uns die sozialen Probleme als ganz erstrangige […] aufgezwungen hat, und unserem Formwillen bei jedem Versuch, es zu durchdrin-

1279 Vgl. hierzu etwa Wendelin Schmidt-Dengler: Heimito von Doderer: Rückzug auf die Sprache. In: Klaus Amann/Albert Berger (Hg.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse. Institutionelle Voraussetzungen. Fallstudien. Wien u.a. 1985, S. 291–302; bes.: 290 ff.

1280 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Mit dem Vorwort von 1962. München 1994, S. 26.

1281 Von Lukács Romantheorie befeuert, die „die bloß hinnehmende, […] sich in Demut zum reinen Aufnahmeorgan der Welt verwandelnde" Subjektivität fordert, da allein diese der „Offenbarung des Ganzen" teilhaftig werden könne, hatte Doderer schon vorher von sich gewissermaßen eine „Ausweitung" der Ichzone, die Öffnung aller Apperzeptionsgrenzen gefordert (vgl. TB 684 f., Mai 1935).

gen und zu gliedern, den grössten Widerstand entgegensetzen […] muss" (TB 834, 19. 8. 1936).

Verliert das Individuum die Beziehung zu den äußeren Vorgängen, stellt sich jedenfalls eine geminderte Wirklichkeit her (später „zweite Wirklichkeit"). Die Dinge da außen gewinnen dann eine „Schein-Selbstständigkeit" (TB 834). Wie man es auch dreht und wendet, das Problem liegt stets beim Individuum.[1282] Ist es bereit, die äußeren Geschehnisse zu akzeptieren, oder nicht? Auch die Frage, „wie denn das Irreale Existenz haben könne" (TB 835), beantwortet sich so: Verweigert das Individuum den äußeren Geschehnissen seine Akzeptanz, konstituiert sich das Irreale. Das Außen findet immer statt, irgendwie. Ob es als real oder irreal empfunden wird, ist das Problem des jeweils apperzipierenden Individuums.

Es gibt aber eine Möglichkeit für das Individuum, das Äußere tatsächlich krank zu machen, zu verzerren, nämlich indem es Ansprüche an dieses Äußere stellt, die unrealistisch sind. Weigert sich das Individuum also, die Dinge so zu akzeptieren, wie sie sind, denkt es unentwegt daran, wie sie sein sollten, auch dann begibt sich der Mensch in die „Befangenheit […] völliger, dicht geschlossener Narrheit" (TB 835). Verfolgen viele Einzelindividuuen, ganze Massen von ihnen, diese Narrheit, dann entsteht da außen tatsächlich die hier noch nicht so genannte „zweite Wirklichkeit" (die von „gesunden" Menschen, die also noch halbwegs in der „ersten Wirklichkeit" beheimatet sind, offenbar als solche erkannt werden kann). Weshalb Doderer es aber so sehr auf die soziale Frage abgesehen hat, die er hypertrophieren und aus der Wirklichkeit fallen sieht (vgl. TB 837, 20. 8. 1936), bleibt weiterhin unverständlich. Tut er es deshalb, weil ihm persönlich diese Frage zuwider ist?

Hauptindiz für die „geminderte Wirklichkeit" jedenfalls ist die Sprache, diese „vornehmste[] Brücke zwischen ‚Innen' und ‚Aussen'" (TB 840, 21. 8. 1936). Das Massenzeitalter (Zeitungen und Rundfunk) trägt laut Doderer eine große Schuld an der Sprache, indem es zu ihrer Verhunzung beiträgt; sie verliert dann „ihren *verbindlichen*, ihren Wirklichkeits-schaffenden Grundzug" (TB 840). Der Gebrauch der Wörter, nur um ihrer pragmatischen Wirkung willen, das kann einem ‚Wortgläubigen'[1283] wie Doderer natürlich nicht behagen.[1284]

1282 Denn: „Die Wirklichkeit steht immer gleich nahe." Hugo von Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: Gesammelte Werke; Bd. 10. Frankfurt a.M. 1980, S. 233–299; hier: S. 268.

1283 So spricht ein ‚Wortgläubiger': „Sprache und Wahrheit bedingen einander nicht nur, sondern sie können als identisch erschaut werden." T 637, 25. 9. 1948.

1284 Gipfelnd schließlich in dieser Ansicht: Wer „keine Achtung vor dem Wort und der Sprache" habe, der besitze „überhaupt vor nichts in der Welt" eine Achtung. Vgl. DD 974.

Schließlich enthält seine zunehmend enigmatischer werdende Auseinandersetzung eine Feier des Irrationalen. Das Leben entziehe sich nämlich der Logik durch das ihm immanente Irrationale. Und deshalb werde endlich „jede konstruierte geschichtliche Prognose härter, doktrinärer und unerbittlicher [...] verfahren, als je das Schicksal [...] mit dem Fleisch dieser Welt" (TB 842). Was dann noch folgt (vgl. TB 846ff., 25. 8. 1936), kann schließlich ebenso als Rechtfertigung des Dritten Reichs gelesen werden, wie es auch als Werbung für die innere Emigration durchgehen könnte. Stiehlt sich hier einer – und das auch noch in besonders umständlich-unverständlicher Weise – aus jeder persönlichen Verantwortung heraus?

Um meine These zu belegen, dass es sich bei dieser ganzen aufwändigen Theoriebildungsmaßnahme, die, wie gesagt, in den späteren Tagebüchern und Essays eine unendliche Ausweitung und Verästelung erfährt, um also zu belegen, dass es sich hierbei ursprünglich und in erster Linie um ein komplexes System zur Erklärung und Abwehr der Depression handelt,[1285] soll hier zuletzt der Versuch unternommen werden, die von Julia Kristeva entwickelte Depressions- und Melancholietheorie und Doderers Theorie von der geminderten Wirklichkeit gewissermaßen als zwei Folien übereinanderzulegen.[1286] Indem ich dem Abgleich der mehr oder weniger identischen Grundstrukturen, die sich da voraussichtlich offenbaren werden, einige vor allem im Umfeld der ersten großen Theoriephase getätigte ‚extreme' Äußerungen des Autors beigeselle, erhoffe ich mir eine zusätzliche Erhärtung meiner Beweisführung.

In beiden Theorien hat die Stellung zur Wirklichkeit, die durch die Wahrnehmung angezeigt bzw. reguliert wird, eine wichtige Funktion inne. Während allerdings bei Kristeva, für die die Symptome des melancholisch-depressiven Komplexes natürlich klar sind (die bekannten wahrnehmungsanomalischen Phänomene), während also für die Psychoanalytikerin vor allem die Ursachen

1285 Doderer selbst hat dies in einem stillen Moment vermutet: „Du kannst innerhalb des Essays und allen theoretischen Schreibens nie wissen, ob Du nicht Deine eigenen Ausdünstungen construierst; und tatsächlich war vieles von dem, was wir theoretisch sagten und schrieben, nichts anderes als eine Architektur, errichtet aus dem Materiale unserer fundamentalsten Irrtümer und auf dem lehmigen Grunde des ihr bereits voraufgegangenen Verlustes von Wirklichkeit und stabilem Gleichgewichte" (TB 1146f., 11. 2. 1939).

1286 Obwohl seiner Argumentation meines Erachtens ein allzu antiautoritärer Impuls voraufgegangen zu sein scheint, nämlich der Wunsch, Doderer als entfremdeten, neurotischen, bürgerlichen Künstler bloßzustellen, hat Hans Joachim Schröder mit seiner psychologischen Analyse des Dodererschen Wirklichkeiten-Modells sicherlich Recht: „In der ersten Wirklichkeit ist er der, der er sein *will*, der er aber niemals *wird*. In der zweiten Wirklichkeit ist er derjenige, der er tatsächlich ist, der er aber niemals sein will." Hans Joachim Schröder: Kritische Überlegungen zum Wirklichkeitsverständnis Doderers. In: Symposium, S. 61–81; hier: S. 80.

für den „Durst nach Ganz-Sein" (Fernando Pessoa)[1287] im Vordergrund stehen (vgl. Kap. 4.1), beschreibt Doderer besonders die ‚fertigen' Mechanismen und (wahrnehmungs-)psychologischen Auswirkungen,[1288] die nun aber verdächtig denen ähneln, die man der Depression nachsagt (das Abhandekommen der Außenwahrnehmung, das Empfinden von Irrealität).[1289] Wichtiger noch ist aber die zentrale Position, die „das Wort" in beider Überlegungen einnimmt. Gegenüber dieser „früheste[n] sozial[e] Einrichtung" (Jean Jacques Rousseau)[1290] besteht bei Kristeva und Doderer gleichermaßen eine hohe Erwartungshaltung als auch eine niedrige Frustrationsgrenze. Einerseits besonders empfänglich für eine Krise des Worts, d.h. besonders abhängig von diesem „letzten Sprachfaden", der „am Saum der Realität fest[hält]", „die sich entfernt und allmählich erstarrt wie das lackierte Bildchen des jungen Werther" (Roland Barthes),[1291] erscheint in beider Theorien das betroffene Subjekt andererseits als eines, das sich an eben diesem „Sprachfaden" grandios aus der Krise herauszuziehen und sich so (wenigstens kurzfristig) herrliche neue Ein- und Ausblicke ins Leben zu erobern vermag.[1292]

Wie bereits an früherer Stelle angedeutet, in der das literarische Vorläufermodell der Apperzeptionstheorie vorgestellt wurde, nämlich die mit ‚extremer' Technik gestaltete Naturstudie (vgl. Kap. 3.4.2), ist es dem Melancholiker möglich, „jenes erste Aufblühen der Außenwelt"[1293] wiederkehren zu lassen, mithin die Rückeroberung der „Originalnatur"[1294] zu betreiben, um es hier noch einmal mit Goethe zu sagen. Doderer hat „die Aufgabe" so formuliert: „das Hundertmal-Gesehene *neu* zu sehen, wie entdeckt und gehäutet (Narkosentraum!)" (TB 443, 23. 2. 1932). Damit stößt er, der Melancholiker, aber nicht in die „erste Wirklichkeit" vor – sie stellt ja eine unerreichbare Idealität

1287 „Mein Durst nach Ganz-Sein hat mich in diesen Zustand unnützer Trauer versetzt." Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 243.

1288 Zum Verhältnis von Freud und Doderer im Zusammenhang mit der Apperzeptionstheorie vgl. Leinkauf, Diarium in principio …, S. 96ff.

1289 Wie überhaupt die Konzentration auf die Wahrnehmung selbst ja typisch melancholisch ist: „Die einzige Wirklichkeit sind für mich meine Wahrnehmungen. Ich bin eine Wahrnehmung von mir." Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 553.

1290 Rousseau, Essay über den Ursprung der Sprachen, S. 99.

1291 Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 89.

1292 Ein Zusammenhang, der in der Doderologie bisher nur einseitig erkannt wurde: „Nur dieses [das Wort, M.B.] […] bewahrt die Realität davor, zu jener ‚zweiten Wirklichkeit' auszuarten, die, nach Doderer, den Sitz aller Dämonien und Besessenheiten […] abgibt." Politzer, Zeit, Wirklichkeit, Musik, S, 429.

1293 Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre, S. 273.

1294 Ebd., S. 274.

dar,[1295] die durch die Tatsache des Bewusstseins selbst unmöglich geworden sein dürfte –,[1296] sondern in eine (vorerst) bessere „zweite“, eine „schärfere“ Wirklichkeit:

> Oft scheint mir in der grösseren Breite und Fülle der Umschau die Schärfe früherer Jahre verschwunden zu sein. Es war allerdings mehr persönliche Angst was mich hetzte (nicht verloren zu gehen nämlich), eine Angst, die erst jetzt wieder in mir angescheucht wird und mir Schärfe gibt. (TB 458, 12. 3. 1932)

Zum tieferen Verständnis der „Schärfe“ aus Furcht und Lebensflucht empfiehlt sich auch die Kenntnisnahme dieses Zitats: „Man wird, wenn man sich aufgibt, schärfer sehen, in morgendlich scharfer Kontur, nach diesem *wesentlichen* Opfer, welches da erfordert wird.“ (TB 592 f., 7. 5. 1933)

Währt dieser Zustand allerdings länger, dauert der Aufenthalt in den „schärferen“ Außenwelten halbe Ewigkeiten, dann wird diese zweite Wirklichkeit pathologisch; denn: „Was immer von der Wirklichkeit wegführt wird im vollkommenen Stadium pathogen.“ (TB 755, 10. 11. 1935) Und eine Art Überbelichtung ist die Folge: „… dass ich innerlich verstopft bin, dass ein Teil meines Hirns im Lichte liegt und die Verbindung mit der dunklen, nährenden Hälfte nicht finden kann, von welcher es wie durch eine eingeschobene Wand von Blech getrennt ist.“ (TB 498, 30. 5. 1932) Besser noch ist dieses Zitat: „Der Helligkeits- oder Deutlichkeitsgrad jeder Sache ist begrenzt. Ein zu starkes Schlaglicht reisst sie aus der Wirklichkeit in ein Gespensterdasein am Rande des Lebens.“ (TB 877, 11. 11. 1936)

Es besteht also durch den „anderen Zustand“ (Robert Musil), in dem sich der Depressive befindet, die Möglichkeit, die Dinge klarer denn je zu sehen,

---

1295 Manfred Karnick etwa ist dies nicht verborgen geblieben: „Die den meisten Menschen stets verdeckte ‚erste Wirklichkeit‘ ist für Doderer nicht die des Unbewußten, sondern die Wirklichkeit des ‚Lebens‘ in seiner Totalität und umfassenden Stimmigkeit. Sie kann vom unreifen Normalbewußtsein nicht erfahren werden. Denn es verweigert sich der ‚Apperzeption‘, bleibt in der entstellten, reduzierten, ‚zweiten Wirklichkeit‘ ideologischer, politischer, bürokratischer Vorgaben oder sexualneurotischer Zwänge gefangen, gibt sich nicht frei in die Haltung dankbarer Hinnahme und bejahenden Mitvollzugs, die allein dem Leben entsprechen kann und erst wirklich zum Menschen macht.“ Manfred Karnick: Krieg und Nachkrieg: Erzählprosa im Westen. In: Wilfried Barner (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Zweite, aktualisierte u. erweiterte Auflage. München 2006, S. 31–75, hier: S. 71.

1296 Pessoa hat die angesprochene Bewusstseinsproblematik wie folgt beklagt: „Wäre ich ein anderer, wäre dies für mich ein glücklicher Tag, denn ich spürte ihn, ohne an ihn zu denken.“ Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 356.

was zunächst erfreulich, auf Dauer aber gefährlich ist. Insgesamt stellt es immerhin einen fühlbaren Wandel dar: „Durch die Spalten, welche das Leiden bringt, sieht man oft überraschend tief auf wurzelhafte Einzelheiten." (TB 585, 18. 4. 1933) Neben diesem „Zerfall ins Einzelne" (TB 489, 4. 5. 1932), der natürlich ebenfalls Schrecken bereit hält,[1297] sind weitere, die „erste Wirklichkeit", d.h. die psychische Wirklickeit des Betroffenen stark mindernde Phänomene denkbar.[1298] Sie wären allesamt als Folge der Melancholie anzusehen, etwa „die Distanz von der Umwelt bis zur Entfremdung vom eigenen Körper", „dies Symptom der Depersonalisation als schwere[r] Grad des Traurigseins".[1299] Die zwei Möglichkeiten der Depression,[1300] entweder Nähe oder Ferne zu erzeugen, hat Doderer in seinem Werk übrigens mit reflektiert: einerseit also die schwermütige Version der Depression, „die fast wieder Belebung sein kann, wenn sie stark und tief ist", andererseits die ‚abgeschlagene' Ausführung der Depression, in der „alles und jedes abhanden" kommt (vgl. DD 974).[1301]

Zuletzt muss hier noch die Stellung der Sprache in dieser Theorie stärker beleuchtet werden. Auch sie, die Sprache als solche, hat Doderer ja Zeit seines Lebens stark beschäftigt.[1302] Bevor Kristeva und Lacan hierauf ihre Theorie gründeten, hat Doderer es längst gewusst, dass „das Wort (verbe) ihn [den Menschen, M.B.] als Seiendes erlöst oder verdammt".[1303] Die Sprache, die einerseits abhanden kommen kann, verschafft andererseits nämlich größtmögliche Er-

---

1297 Wie heißt es in einem Extrema aus dem Mai 1928 so schön: „Dick wie Brei, starrend von Einzelheiten die verödete Herzkammer: so ist es, wenn uns das überlegene Gefühl verlässt." Skizzenbuch No XI. 1928. Ser. n. 14.116 d. ÖNB, fol. 37v.

1298 *„[J]ede ernstliche Dysphorie geht letzten Endes auf einen in der tiefsten Tiefe eingetretenen Verlust an Wirklichkeit zurück …"* T 702, 9. 12. 1949.

1299 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1978, S. 121.

1300 Nicht nur der Depression, sondern auch der Liebe, die so viel mit der Depression gemeinsam hat: „Man kann durch die Liebe blind oder sehend werden" (T 549, 20. 3. 1947).

1301 Dass die melancholische Erkrankung sowohl mit einer erhöhten als auch mit einer eingeschränkten bis verhinderten Apperzeption einhergehen kann, ist symptomatisch. Wie Weber erklärt hat, hebe Doderers Theorie zufolge, in der die Wirklichkeit als die restlose Deckung zwischen Innen und Außen definiert ist, jede Verabsolutierung die Wirklichkeit auf: „Und zwar nach beiden Seiten hin: die volle und ausschließliche Deckung zwischen Innen und Außen konstituiert eine Überwirklichkeit, die keine Bewegung (und das heißt Leben) mehr zuläßt, also dem Tod gleichkommt; die Trennung von Innen und Außen auf der anderen Seite bedeutet den Absturz beider in die Unwirklichkeit." Weber, Studien, S. 184.

1302 Zur Sprachauffassung, Sprachthematisierung und Sprachterminologie Doderers vgl. Lidén, Der grammatische Tigersprung, S. 5 ff.

1303 Jacques Lacan: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In: Schriften I. Hg. v. Norbert Haas. 4., durchgesehene Auflage. Weinheim, Berlin 1996, S. 71–169; hier: S. 120.

leichterung (keineswegs aber dauerhafte Erlösung): „Oh Sprache! In Dir ersteht die Welt wieder rein, und neugebadet in einem Wasser, das in Verwandtschaft hindrängt zu jenem, dem alles Leben einst entquoll!" (TB 630, 16. 7. 1934)

Derjenige, der sensibel genug ist zu spüren, dass das Band zwischen Innen und Außen zerrissen ist, „und damit auch unsere Sprache" (TB 977, 2. 5. 1937), weiß natürlich auch, was er von der ‚funktionierenden' Sprache erwarten kann:

> Eine gute Metapher kann das belastete Innre befrein, das Leben erleichtern, welches sie durch die Magie der Sprache bannt: diese hat somit hohe praktische, weil psychologische Wirkung und Bedeutung. (TB 1070, 30. 9. 1937)

Daher gewinnt die Sprache allergrößte Relevanz für Doderer: „Sich zur *Sprache* zu bekehren: *das* ist alles." (TB 1108, 3. 9. 1938) Diese Bekehrung zur Sprache wäre denn auch gleichbedeutend mit der Überwindung des „ersten Lebens" (vgl. TB 1118, 18. 11. 1938).[1304] Es ist ein gefährliches Spiel, auf das er (der Melancholische) sich da (zwangsläufig) einlässt: Weil die Sprache offenbar die Seele beherrscht, ist „das Auftreten der Dämonie" (TB 1130, 19. 12. 1938) auch ein sprachliches Phänomen: Ein Wort genüge, um alles „in bereits pathogen verhärtete Bahnen" stürzen zu lassen (TB 1130). Wiederum ist es „die *Sprache* als selbständig wirkende Kraft im Leben" (TB 1209, 27. 5. 1939) die Heilung verspricht;[1305] denn (so Roland Barthes, stellvertretend für die Lacan-Kristeva-Schule): „Wie vertreibt man einen Dämon (altes Problem)? Die Dämonen, vor allem, wenn sie sprachlicher Herkunft sind (und was wären sie sonst?), werden mit Mitteln der Sprache bekämpft."[1306]

Was aber nützt die Sprache im Augenblick? Der Schriftsteller gebraucht sie ja immer erst nachträglich, nachträglich in Bezug auf das Apperzipierte, versteht sich.[1307] Mittels Sprache konkretisiert er (besonders aber Doderer) das

---

1304 Bei den Wirklichkeiten ist die Rangfolge eindeutig. Die erste ist die erstrebenswertere Variante. Bei den Leben ist dies andersherum. Die höhere Ziffer kennzeichnet die höherwertige Ausprägung. Das zweite Leben ist erst noch zu erreichen. Das erste ist immer schon gegeben und muss in einem Akt der Selbsterfahrung überwunden werden (Befangenheiten abschütteln). Auch so formuliert: „[W]er sich mit sich selbst als nun einmal gegebenem Krempel abfindet – nur ein Solcher gewinnt das zweite Leben, indem er rückschauend erkennt, was da Leben war bisher und was der natürlicherweise angetragene Tod" (TB 955, 14. 3. 1937).

1305 „Erst die Sprache gibt uns das Leben, entblösst durch ihr lebendiges Beispiel überall den uns bedrohenden Tod, den Kristalltod des objektiv Fixierten." TB 1216, 28. 6. 1939.

1306 Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 69. O-Ton Doderer: „Alles kommt aus der Sprache. […] Alles geht in die Sprache" (T 566, 28. 4. 1947).

1307 Eine kleine Zitatesammlung zum Thema: „Die Sprache will sich nähren und das kann sie nur

Erinnerte (vgl. Kap. 4), d.h. das aus dereinstigen Apperzeptionen Zusammengesetzte.[1308] Was hier nun entsteht – im natürlich rhythmisch-musikalischen Text –,[1309] bedeutet offenbar das totale Apperzeptionsglück,[1310] wenigstens kurzzeitig.[1311] Ein zentrales Zitat in diesem Zusammenhang ist das folgende: „Wenn man im Stande ist, aus Genauigkeit der Wehmut zu entkommen, wird der Klang ein vollkommener sein." (TB 839, 21. 6. 1936) Worum es ihm hier geht, hat Doderer weiter präzisiert: „das Leben […] gewichtlos werden zu lassen und so, durch die Genauigkeit, dessen Schönheit und göttliches Gewirk zu offenbaren" (TB 1004, 14. 6. 1937). Wozu das Ganze, wozu diese „sprachliche Concretion bis zum Idiotischen" (TB 1224, 10. 8. 1939)? In erster Linie wird sie wohl zu therapeutischen Zwecken des Schreibenden eingesetzt. Auch hierüber hat Doderer sich selbst nichts vorgemacht: „Da vollkommen gleichgültig ist, *was* man schreibt: so ist das Schreiben nur ein Mittel, *sich in einer vollständig verlässlichen Wirklichkeit zu bewegen.*" (TB 1032, 8. 8. 1937)

Noch einmal zurück zu „Apperzeption" und „Deperzeption", zu „erster" und „zweiter Wirklichkeit", die ja die Hauptsache dieses Kapitels sind: Wie sagt Wilhelm Stekel so einfach: „Glücklich kann aber nur der Mensch sein, der die Fähigkeit hat, die Realität voll und ganz zu erfassen".[1312] Für den Schriftsteller bedeutet das totale apperzeptive Glück allerdings das Ende seiner Profession. Der Glückliche phantasiert ja nicht, wie Freud bekanntlich gesagt hat (vgl. Kap. 4.1). Und deswegen ist letztlich Schmidt-Dengler zuzustimmen, der die Dinge einmal mehr auf den Punkt bringt: „die Deperception hat Doderer zum Schriftsteller gemacht".[1313] Und der hat natürlich auch das selbst gewusst; so erkannte er schließlich „die Überwindung der zweiten Wirklichkeit als [s]ein eigentliches

---

aus einer unverstellten Apperzeption." (T 86, 1940/44); „die Sprache der Deperzeption ist von den Wurzeln gebrochen" (T 220, 1942/43); „Die Apperception verbindet chemisch mit dem Objekt, die Sprache trennt und befreit uns davon, wenn sie es bewältigt." (CI 105, 26. 1. 1952)

1308 Zur Unbestimmtheit des Verhältnisses von Apperzeption und Erinnerung vgl. Schröder, Apperzeption und Vorurteil, S. 149ff.

1309 Etwa so: „Ich entsinne mich meiner Kindheit unter Tränen, aber es sind rhythmische Tränen, in denen sich die Prosa bereits abzeichnet." Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 212.

1310 „Welch' feine Tönung ist es, welche die dichterische Wirklichkeit ausmacht, darin alle Dinge in einem anderen Lichte erscheinen, und jetzt erst als das, was sie wirklich sind!" TB 1084, 11. 11. 1937.

1311 Verdächtig ist, dass sowohl die Inhalte der Erinnerung – „von in Glas gefrorener Vergangenheit" ist etwa die Rede (vgl. T 742, 7. 4. 1950) – als auch die Erlebnisse der Deperzeption – „wie in einen Glaskörper elastischer Art eingeschlossen ist diese Welt" (WdD 279) – mit Glas und Tod verglichen werden.

1312 Stekel, Psychosexueller Infantilismus, S. 590.

1313 Schmidt-Dengler, Doderers Krisen, S. 22.

Lebenswerk“ an (vgl. CI 225, 21. 7. 1953). Zum Glück (für seine Leser) ist er damit nie fertig geworden. Deswegen kann das Problem der zweiten Wirklichkeit als der „Kern des Dodererschen Zeit- und Weltbildes“ (Dietrich Weber)[1314] angesehen werden. Oder: Der ‚wahre‘ Schriftsteller steht natürlich im Schein der schwarzen Sonne.

4.4 Exkurs 1: Krise des Signifikanten – Doderers frühe Erzählung „Slobedeff“ (1916/17)

> „Der unerträgliche Widerwille gegen all diese Gesichter, einfältig vor ungetrübter oder mangelnder Intelligenz, ekelerregend grotesk vor Glück oder Unglück, scheußlich, weil es sie gibt, eine fremde Flut lebender Dinge, mit denen ich nichts zu tun habe …“[1315]
> Fernando Pessoa

Ein Schlüsseltext zum Verständnis des frühen Doderer ist die kleine Erzählung „Slobedeff“. Der Autor schrieb diesen Text wohl während der ersten achtzehn bis neunzehn Monate seiner Gefangenschaft im sibirischen Krasnaja Rjetschka,[1316] also in den Jahren 1916/17.[1317] Fast alle während der Jahre der Gefangenschaft (zwischen 1916 und 1920) entstandenen Texte, die 1991 in dem Band „Die sibirische Klarheit. Texte aus der Gefangenschaft“ erstmals der literarischen Öffentlichkeit präsentiert wurden und bis heute in der Doderer-Philologie nur wenig Beachtung gefunden haben,[1318] grundiert eine, wie Herausgeber Martin Loew-Cadonna in seinem Nachwort zur Edition der „Texte aus der Gefangenschaft“ formuliert hat, „eigentümliche Melancholie“.[1319] Keine dieser frühen, bisweilen noch etwas unbeholfenen Erzählungen (vor allem die bisweilen allzu hohe „gleichsam“-Dichte pro Textseite enerviert den Leser),[1320] die auch als „schwermütig und

1314 Weber, Studien, S. 183.

1315 Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 326.

1316 Vgl. hierzu Loew-Cadonna, Nachwort, SK 145.

1317 Zur Gefangenschaft Doderers allgemein vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 82 ff.

1318 Zwar hat das Erscheinen von „Die sibirische Klarheit“ viele Rezensionen nach sich gezogen (umfangreiche Besprechungen in u.a. Die Zeit, FAZ, Süddeutsche Zeitung, Der Tagesspiegel); die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser sehr frühen Prosa Heimito von Doderers steht allerdings noch aus.

1319 Loew-Cadonna, Nachwort, SK 147.

1320 Doderer ist es später selbst aufgefallen, dass seine Sprache zu der „Schwäche“ neigt, „allzuviel Praepositionen, Bindewörter, Relativ-Konstructionen (z. B. ‚dennoch‘, ‚übrigens‘, ‚zudem‘, überdies‘, ‚indessen‘ etc.) anzusetzen. Dieser rhetorische Einschlag stört den Satzbau u. die Klarheit.“ TB 141, 28. 7. 1923.

menschenleer"[1321] charakterisiert wurden, thematisiert die Depression jedoch derart explizit, wie diejenige vom russischen Tondichter Slobedeff das tut.

Kennern des Dodererschen Werkes ist die Figur des russischen Tondichters Slobedeff geläufig. So begegnet man ihr auch in Doderers erstem Prosawerk „Die Bresche" (vgl. Kap. 6.1) sowie in dem Fragment „Jutta Bamberger" (vgl. Kap. 6.2). Darüber hinaus findet „S. A. Slobedeff (eigentlich Alexandr Alexandrowitsch S., hat sich aber immer Sascha genannt)" in des Autors Opus Magnum „Die Dämonen" würdigende Erwähnung (vgl. DD 685). Slobedeff verkörpert hier jeweils einen idealen Künstlertypus, der mit seinen humanen Eigenschaften und seiner empathischen Befähigung heilend auf die Seelen der Menschen einzuwirken vermag. So verhilft er in der „Bresche", als eine Art „hermaphroditic master",[1322] wie Michael Bachem treffend schrieb, dem von perversen sadistischen Trieben gequälten Jan Herzka zur „Menschwerdung", eines von Doderers Hauptanliegen.[1323] Ebenso verhält es sich in der „Episode f" des „Jutta Bamberger"-Fragments, dessen „eigentliche[n] Mittelpunkt" laut Herausgeberkommentar Slobedeff bilde (vgl. FP 294); hier nimmt die ungestüme Variante des Tondichters einem gewissen Wladimir Lancornin mit psychoanalytischem Spürsinn den gesamten geistesmechanischen Apparat zwecks seelischer Reparatur auseinander (vgl. Kap. 6.2). In den „Dämonen" endlich schreibt Doderer die Geschichte von Jan Herzka aus der „Bresche" gewissermaßen weiter: Seit der so heilsamen Begegnung mit Slobedeff sind fünf Jahre vergangen. Herzka befindet sich erneut, hervorgerufen durch seine nicht zu unterdrückenden sadistischen Triebe, in einer psychischen Zwangslage. Doch allein die Gedanken an Slobedeff, der in der Zwischenzeit durch eigene Hand gestorben ist (vgl. DD 719 f.), wirken beruhigend auf ihn ein.

Der Held der nach ihm benannten Erzählung „Slobedeff" legt bedeutend weniger Souveränität an den Tag als jene charismatische Führerpersönlichkeit, zu der er in den erwähnten späteren Werken Doderers stilisiert wird. In diesem kleinen literarischen Talentbeweis aus der Frühzeit des Dodererschen Schaffens, den die Kritik nicht von ungefähr mit den frühen Erzählungen von Thomas Mann verglichen hat,[1324] begegnet dem Leser ein reichlich verstörter Slobedeff. Isoliert von den Mitmenschen, losgelöst von der Gesellschaft, ein-

1321 Heidi Pataki: Indiskrete Lust [Rez. zu „Die Sibirische Klarheit"]. In: Profil Nr. 48 (November 1991), S. 96–97; hier: S. 96.

1322 Michael Bachem: Chaos, Order and Humanization in Doderer's Early Works. In: Modern Language Studies V (1975), H. 2, S. 68–77; hier: S. 69.

1323 Vgl. zum Aspekt der „Menschwerdung" etwa Weber, Studien, S. 31 ff.

1324 Vgl. Rudolf Helmstetter: Dilettanten der Armut [Rez. zu „Die sibirische Klarheit"]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 5. August 1992.

zig seiner Kunst dienend, verliert der misanthropische Tondichter, laut Wendelin Schmidt-Dengler „die markanteste Personalisation von Doderers frühem Selbstverständnis",[1325] in einer nicht näher benannten Sommerfrische seine – offenbar schon reichlich abgenutzte – seelische Fassung. Vielleicht könnte man sagen, dass sich bei ihm jene „Wolke von Melancholie",[1326] die sich laut Nietzsche auf der Stirne heroisch-pessimistischer Geister zuverlässig ansammelt (Schopenhauer, Kleist, Beethoven), zeitweilig besonders stark verdüstert.

Der erste Teil des in zwei gleichlange Abschnitte geteilten Textes informiert zunächst über Slobedeffs aktuelle Lebenssituation und seinen psychischen Status. Demnach ist er jetzt schon seit über zwei Monaten, die er „hier im Hotel" (SK 31) verbracht hat, „ohne jedwede Ansprache oder Bekanntschaft" (SK 31). Als Grundempfinden den anderen Menschen gegenüber wird angegeben, dass er sich stets von ihnen „behelligt fühlte" (SK 31). Bezeichnenderweise ist sein Äußeres auch nicht dafür gemacht, andere für sich einzunehmen; es schien vielmehr „das geeignetste Kleid für eine Seele, die allein zu bleiben wünscht" (SK 31). Während künstlerischer Schaffensperioden ist ihm sein Alleinsein gerade recht. Doch fällt es ihm zunehmend schwerer, sich auf seine Arbeit zu konzentrieren. Hierfür geißelt er sich dann selbst. Auf diese Weise immer noch mehr ausschließlich mit sich selbst beschäftigt, verliert er „das übliche Verhältnis zur Umgebung völlig" (SK 31).

Zu den Hauptmerkmalen der Depression zählt eine veränderte Innen- wie Außenwahrnehmung. Um diese Symptomatik näher zu beschreiben, wendet der Text einiges an erzählerischer Mühe auf (eigentlich ist er ausschließlich hiermit befasst). So heißt es über Slobedeff, dass er sich „gleichsam abgerückt von allen" (SK 31) fühlte. Das Verhältnis zu den Mitmenschen wird sodann wie folgt kurz gefasst: „Er war getrennt von ihnen." (SK 32) Der Umgang mit anderen erfolgt „gleichsam mit erborgtem, fremdem Werkzeug" (SK 32). Über die Spaltung des eigenen Seins, deutlicher Hinweis auf psychodynamische Fehlentwicklungen, empfindet er „etwas wie Scham" (SK 32). Depression und Schuldgefühl gehen ja stets Hand in Hand.[1327] Fehlt nur noch das Gefühl allge-

---

1325 Schmidt-Dengler, Das Ende im Anfang, S. 108.

1326 Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen III. In: Sämtliche Werke; Bd. 1. München 1980, S. 354.

1327 „Während der Melancholiker in gesunden Zeiten mehr oder weniger streng gegen sich sein kann, wie ein anderer, wird im melancholischen Anfall das Über-Ich überstreng, beschimpft, erniedrigt, mißhandelt das arme Ich, läßt es die schwersten Strafen erwarten, macht ihm Vorwürfe wegen längst vergangener Handlungen, die zu ihrer Zeit leicht genommen wurden, als hätte es das ganze Intervall über Anklagen gesammelt und nur seine gegenwärtige Erstarkung abgewartet, um mit ihnen hervorzutreten und auf Grund dieser Anklagen zu verurtei-

meinen Abgestorbenseins, so dass der Raum zwischen Umwelt und Slobedeff als „ein toter Raum" (SK 32) erscheint, und fast alle wichtigen Kennzeichen der depressiven Herabgestimmtheit sind versammelt. Als Besonderheit wäre jetzt lediglich noch der Verlust der Fähigkeit perspektivischen Sehens zu nennen:[1328] Alles, was geschieht, gewinnt in Slobedeffs Apperzeption denn auch „eigentümlich bildhaften Charakter und, abgerückt, wie er von alledem war, sah er es auch als Bild" (SK 32). Womit vollends das einsetzt, was man – mit Wolfgang Schömel – den Verlust des „Wahrnehmungszugriffs" nennen könnte, die Verwandlung der Umgebung in eine „szenische Dekoration",[1329] um es mit Kierkegaard zu sagen, dem wohl melancholischsten aller Philosophen, eine für das depressive Syndrom kennzeichnende Symptomatik.[1330]

Obgleich als ein Charakter vorgestellt, der das Alleinsein vorzieht, es gar zum Existieren benötigt, schleicht sich bei Slobedeff zunehmend der Wunsch nach zwischenmenschlicher Begegnung ein, nach Widerspiel „in den bewegteren Zügen eines Anderen, oder nur in einem Zucken der Hand und im schnelleren Gehen des Atems" (SK 32). Vor allem in den Phasen nach vollendeter Arbeit ist er empfänglich für diese „leicht verwundbare Wehmut" (SK 33). Am Ende des ersten Abschnitts ist es schließlich so weit: Hat die Erzählung bis hierhin geschildert, wie die Isolation Slobedeffs in den letzten zwei bis drei Monaten sich nach und nach sozusagen perfektionierte, nähert sie sich jetzt rasch der Handlungsgegenwart an. Nach einer abschließenden Raffung, die den Leser über die „letzten Tage" (SK 33) informiert, in denen Slobedeff an einem

---

len." Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1933 [1932]). In: Studienausgabe; Bd. I. Frankfurt a.M. 2000, S. 447–608; hier: S. 499.

1328 Auch von Földényi in einer Liste jener „psychosensorischen Störungen" aufgeführt, die der Melancholiker erlebt; dazu der Hinweis: „Die Sinnestäuschungen, Visionen, psychosensorischen Störungen, die sich mit einem absolut intakten Bewußtsein verbinden, sind schließlich nicht nur ‚körperlichen' oder nur ‚seelischen' Ursprungs, sondern Boten seines eigentümlichen Erlebens des Seins." Vgl. Földényi, Melancholie, S. 351.

1329 Kierkegaard, Die Wiederholung, S. 355.

1330 Vgl. zum Verlust der perspektivischen Wahrnehmungsfähigkeit bei depressiver Verstimmung eine berühmte Stelle aus dem wohl berühmtesten Depressionstext der Weltliteratur, Goethes „Werther": „o! wenn da diese herrliche Natur so starr vor mir steht wie ein lackiertes Bildchen, und alle die Wonne keinen Tropfen Seligkeit aus meinem Herzen herauf in das Gehirn pumpen kann, und der ganze Kerl vor Gottes Angesicht steht wie ein versiegter Brunnen, wie ein verlechter Eimer." Goethe, Werther, S. 85. Auch Barthes nimmt in seiner „Werther"-Studie auf diese Stelle Bezug (in einer Weise, die meine Argumentation von der „Krise des Signifikanten" stützt): „Allerdings hält mich diese Art zu sprechen mit einem letzten Sprachfaden (dem des treffenden Satzes) am Saum der Realität fest, die sich entfernt und allmählich erstarrt wie das lackierte Bildchen des jungen Werther (die Natur von heute ist die Stadt)." Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 89.

Streichquartett komponierte, nähert sich der Text schließlich der Jetztzeit der erzählten Geschichte an. Nach Abschluss der Arbeit verlässt Slobedeff seinen Platz im Wald und kehrt zurück zum Hotel. Die geistige Schieflage des Künstlers findet eine körperliche Entsprechung: „etwas wie mangelndes Gleichgewicht" (SK 33) beeinträchtigt den Tondichter.

Weiter im epischen Präteritum vorgetragen, betritt Slobedeff zu Beginn des zweiten Teils der Erzählung den abendlichen Speisesaal. Da er zu spät dran ist, sitzen die anderen Gäste bereits zu Tisch. Um zu beschreiben, wie der Tondichter an seinen Platz gelangt, wählt die „Groteske", als welche der Autor selbst seine Erzählung ansieht,[1331] eine Formulierung, die im Sinne der hier vertretenen These (wonach die „Slobedeff"-Erzählung in erster Linie den Ausbruch einer heftigen Depression schildert, mit all ihren Symptomen und letzten, rasch erklommenen Karrierestufen) kommentiert werden könnte. Es heißt an dieser Stelle (unschwer als intern fokalisiert erkennbar, d.h. die Innenansicht der Hauptfigur repräsentierend; ehedem als erlebte Rede bezeichnet), dass der Tondichter „vorbei an den Rücken der Essenden" (SK 33) geht. Die für den melancholisch-depressiven Komplex typische Wahrnehmungsverschiebung, die sich ja bereits in der Perspektivlosigkeit der geschauten Außenwelt angedeutet hat,[1332] scheint sich zu verfestigen. Indem sich die Apperzeption der Figur ausdrücklich auf die Rücken der zu Tisch Sitzenden verengt, einer ganzen Reihe von Rücken, wohlgemerkt, hinter denen sich unspektakuläre Essende verbergen (Rücken, die essen; essende Rücken), kommt tatsächlich erstmals leise der Eindruck des Grotesken und des Grauens auf.[1333]

Der Symptomatik der Depression entsprechend, nehmen in Slobedeffs Bewusstsein normale Phänomene der Außenwelt einen unverhältnismäßig be-

---

1331 Die „Slobedeff"-Erzählung ist Teil einer kleinen Einheit innerhalb des Bandes „Die sibirische Klarheit". Unter der Bezeichnung „zwei Grotesken" fasst Doderer den „Slobedeff"-Text und die Erzählung „Der Brandstuhl", worin der Erzähler in einem fürchterlichen Alptraum mit einer surrealen Foltermethode bekannt wird, zusammen. „Das Maniakische und Monströse, zum Teil von mir in der reputableren Form des Grotesken favorisiert und gewissermaßen neutralisiert, beherrschte weite Partien meines Lebens, dieses für mich, wie ich mich heute antreffe, fast unbegreiflichen Lebens." T 337, 22. 6. 1945.

1332 Es gehört zu dem – aus der Erfahrung der Melancholie geborenen – Konzept der Dodererschen „Menschwerdung" (wovon Slobedeff freilich sehr entfernt ist, nämlich die Deperzeption zu überwinden), „sein Leben in eine andere Dimension zu verschieben, aus der plattgedrückten Planimetrie […] in die Stereometrie". Vgl. EF 9.

1333 Der Hinweis auf die Rücken ist eigentlich redundant („vorbei an den Essenden" hätte genügt; dass die Essenden mit dem Gesicht zum Tisch hin ausgerichtet sind, versteht sich von selbst). Indem der Text ausdrücklich „Rücken" (Körperteil hinten) mit „Essenden" (Eigenschaft vorne) verknüpft, entsteht der Eindruck immerhin leicht verzerrter Realität.

drohlichen Charakter an. Nur so erklärt sich die Belästigung und die Verwirrung, die der – natürlich appetitlose –[1334] Slobedeff ob des „viele[n] Licht[s] im Saal" (SK 34) empfindet. Auch dissoziiert die Wahrnehmung in einem depressiv verstimmten Gemüt: Eindrücke vereinzeln, fallen aus ihren üblichen Zusammenhängen heraus; kurz: es ereignet sich „der Zerfall ins Einzelne" (TB 489, 4. 5. 1932);[1335] etwa wenn die Esswerkzeuge, losgelöst von ihren Benutzern, sozusagen verselbstständigt, eine offenbar nicht unerhebliche Geräuschkulisse erzeugen: „Die Bestecke klapperten in das summende Redegetön der langen Tafel." (SK 34) Schließlich zeitigt die psychische Fehlintegration des Erlebens die „Krise des Signifikanten". Noch ist der sprachliche Zugriff auf die Realität möglich. Doch jene Operationen, die die Erlebnisinhalte sprachlich verarbeiten, die den Dingen mithin ihre Identität verleihen, scheinen störanfällig zu sein. So kommt es, dass Slobedeff, auch von der Monotonie des Essvorgangs ermüdet, den realen Mund nicht länger als ‚Mund', sondern als ‚Loch im Gesicht' ansieht. Eine triadische Zeichenrelation vorausgesetzt, könnte man sagen, dass die Fähigkeit, Dinge und Sachverhalte begrifflich bzw. konzeptuell korrekt zu repräsentieren (und mit entsprechenden Sprachzeichen zu assoziieren), beeinträchtigt ist.[1336] Die Folgen dessen, was als semantische Verschiebung charakterisiert werden könnte, sind fatal: Seiner Funktion entkleidet, rein nach Gestalt und Ort angeschaut, tritt der Mund, laut Bachtin ja „der wichtigste Gesichtsteil […] in der Groteske",[1337] in seiner ganzen brutalen Obszönität zu-

---

1334 In der seinerzeitigen „Bibel" der Psychiatrie heißt es, dass bei manchen melancholischen Erkrankungen „alle Geschmacksreize […] gewissermaßen ‚nivelliert'" seien. Emil Kraepelin, zusammen mit Johannes Lange: Psychiatrie. 9., vollständig umgearbeitete Auflage. Bd. 1: Allgemeine Psychiatrie, von Johannes Lange. Leipzig 1927, S. 296.

1335 Über das Phänomen der Dissoziation hat Doderer vielfach nachgedacht, so auch in einem erstmal in der vorliegenden Arbeit veröffentlichten Extremum vom 13. November 1927 (vgl. Kap. 4.2.1), in dem der Dichter zunächst erwähnt, dass der Tod – „(wie immer in tiefer Grube des Lebens)" – nahe sei, um sodann die Wirkung dieser ungemütlichen Nachbarschaft zu beschreiben: „Die Welt rundum zerfällt in alle ihre Einzelheiten, Einzelheiten allein haben jetzt die Macht, tummeln sich herrenlos durcheinander, huschen und springen hohnvoll an mir vorbei – der ich in frivolem Leichtsinn aus dem Ringe meiner vollsten Kraft getreten bin und damit den ordnenden Mittelpunkt verlassen habe."

1336 Laut Földényi waren für Kant schon die Beziehungen des Zeichens Grund genug, um melancholisch zu werden. Der Philosoph sei betrübt darüber gewesen, „daß ein sinnlicher Gegenstand und der über ihn gebildete Begriff einander niemals decken, und daß nicht der Gegenstand selbst als Grundlage des Begriffs dient, sondern das über den Begriff gebildete Schema." Vgl. Földényi, Melancholie, S. 218 f.

1337 Michail Bachtin: Die groteske Gestalt des Leibes. In: Ders., Literatur und Karneval, S. 15–23; hier: S. 15.

tage:[1338] „Immer vom Teller zum Mund. Jeder führt in das Loch im Gesicht ein, soviel er braucht. Eigentlich unschön – aber man setzt sich eigens dabei zusammen. Das ist ja doch – tierisch." (SK 34)[1339]

Die kleinste Abweichung von der zivilisatorischen Norm reicht aus, um die Schwärze der Gedanken noch weiter zu vertiefen. So beobachtet der Tondichter als nächstes, wie jemand ihm gegenüber „das Messer als Löffel" (SK 34) benutzt. Durch diese Verletzung der „Convention" (SK 34), einen vergleichsweise geringen Bruch der Ordnung, in einen heftigen Furor versetzt,[1340] erinnert er sich an eine Szene aus seiner Knabenzeit: „der Frosch und der Krebs, die einmal ganz einträchtiglich nebeneinander gesessen sind" (SK 34). Wie damals der Knabe am Rand des Teiches, der sich beim Anblick von Frosch und Krebs die Frage stellte,[1341] weshalb „sie sich nicht ekeln und fürchten, Einer vor dem Anderen" (SK 34), hat der erwachsene Slobedeff angesichts seiner friedvoll beieinander sitzenden und stumpfsinnig mit der Nahrungsaufnahme beschäftigten Tischgenossen den Ekel, wie man mit Antoine Roquentin, dem im Dauerdegout dahinexistierenden Helden aus Sartres „Der Ekel", sagen könnte.[1342] In die Sprache eines anderen Großdepressiven, des Hilfbuchhalters Bernardo Soares, übersetzt, müsste man hier von dem „Speichelkloß physischen Ekels" sprechen, den die „schäbige Monotonie" des Lebens im „geistigen Hals"[1343] des seelisch Erkrankten verursache.

Das Bild von Frosch und Krebs transportiert aber nicht nur den Abscheu vor der Existenz der anderen und dem Sein schlechthin. Es berichtet auch

1338 Zum Zusammenhang von Melancholie und Groteske vgl. Bernd Roeck: „Traumwerck". Die Kunst der Groteske im konfessionellen Zeitalter. In: Borchmeyer (Hg.), Melancholie und Heiterkeit, S. 55–80.

1339 „Der Hunger und überhaupt das Essen sind eine Bejahung des Lebens, Ekel und Entsetzen ein Zeichen der Ablehnung." László F. Földényi: Abgrund der Seele. Goyas „Saturn". München 1994, S. 40.

1340 Földenyi weist auf die „schon fast krankhafte Liebe zur Ordnung" hin, die den tief melancholischen Menschen auszeichne: „Die die Ordnung beständig bedrohende Unordnung ist die Quelle der das Leben in seinen Grundlagen angreifenden Melancholie". Vgl. Földényi, Melancholie, S. 340.

1341 Auch wenn hierin einige wichtige Amphibien bei Doderer vergessen wurden; zum Frosch als Projektionsfläche in der Literatur vgl. Martin A. Hainz: Der Frosch als Wille und Vorstellung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 126 (2007), Sonderheft: Texte, Tiere, Spuren, S. 63–81.

1342 „Es geht nicht, es geht ganz und gar nicht: ich habe ihn, den Dreck, den Ekel." Jean-Paul Sartre: Der Ekel. Reinbek b.H. 1981, S. 28. Oder mit Nietzsches Worten: „In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins […]: es ekelt ihn." Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Sämtliche Werke; Bd. 1. München 1980, S. 57.

1343 Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 44.

von der fürchterlichen Isolation desjenigen, der einen solchen Blick auf die Welt hat. Indem ihm seine gänzliche Andersheit, sein absolutes Verstoßensein aus der Gemeinschaft der ‚normalen' Menschen schmerzlich bewusst wird,[1344] muss Slobedeff sich schließlich eingestehen, „daß er völlig allein sei: unerbittlich allein" (SK 34). Eine Erkenntnis, die sich auch in anderen Texten des Autors ausspricht: das Wissen um die totale existenzielle Einsamkeit des Menschen.[1345]

In einem kurzen Moment der Stille, in dem kein Geräusch mehr die unerfreulichen Gedanken des stark Depressiven zu besänftigen hilft, bricht schließlich „das Entsetzen" (SK 35) vollends über Slobedeff herein. Eine überwältigende Daseinsangst und Todespanik ergreift ihn:[1346] „‚nein, nein – das war der Tod – nicht weiter –'" (SK 35). Im Schrei des Entsetzens, der stammelnden Rede, dieser weiteren Zuspitzung der Krise des Signifikanten, kehrt die Sprache gewissermaßen an den „Vorabend des Ursprungs der Sprachen"[1347] zurück, „wo das Wort noch nicht geboren ist, wo die Artikulation schon kein Schrei

---

1344 Um den Blick für neue Zusammenhänge frei zu bekommen, hat Hans Rudolf Vaget kürzlich gegen die Thomas-Mann-Forschung polemisiert. Sie würde allzu häufig den „viel bemühte[n] Künstler-Bürger-Gegensatz oder andere Ladenhüter" präsentieren. Vgl. Hans Rudolf Vaget: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt a.M. 2006, S. 11. Von dieser Tendenz ist auch die Doderer-Forschung nicht frei. Loew-Cadonna sieht in der „Slobedeff"-Erzählung „die Zerrissenheit des Künstlers zwischen fruchtbarem und furchtbarem Distanzbewußtsein" thematisiert. Vgl. Loew-Cadonna, Nachwort, SK 150. Laut Schmidt-Dengler gründe Slobedeffs Verhalten „in der ambivalenten Einstellung zur Gesellschaft; der Künstler kann einerseits nicht mit der Gesellschaft leben, andererseits auch nicht ohne sie." Vgl. Schmidt-Dengler, Das Ende im Anfang, S. 104. Auch Kerscher sieht hier „die Künstlerproblematik in Zusammenhang mit einem – aus der Perspektive der Gesellschaft – irrationalen und skandalösen Fehlverhalten gebracht". Vgl. Kerscher, Zweite Wirklichkeit, S. 70ff. Wie sinnlos es allerdings ist, in der „Slobedeff"-Erzählung den Künstler-Bürger-Gegensatz thematisiert zu sehen, beweist die Tatsache, dass die Gedanken des Depressiven, ob er nun Künstler ist oder nicht, über ein halbes Jahrhundert später immer noch weitgehend identisch sind. So beobachtet der „Einzelgänger" in Eugène Ionescos gleichnamigem Roman, ein schwer gemütskranker Mann im besten Alter, der die Menschen seiner Art für Marsbewohner hält, die Besucher eines Bistros wie folgt: „Sie machten den Mund auf, sie machten den Mund zu, sie gossen sich den Inhalt von Gläsern in den Mund, in dieses Loch, in das man Dinge tut, die durch andere Löcher wieder abgehen." Eugène Ionesco: Der Einzelgänger. München 1974, S. 78.

1345 Selbst das wahre, das letzte Abenteuer kann die Erkenntnis nicht vergessen machen, die die Hauptfigur in Doderers kleinem „Ritter-Roman" gleich zu Beginn hat: „Man war ein Mann von vierzig Jahren […]. Man war allein." (DlA 7) In den „Erleuchteten Fenster" ist es der Amtsrat Zihal, durch den der Autor sprechen lässt: „Der Mensch ist im allgemeinen sehr allein, sehr allein" (EF 133).

1346 Zur „Todesangst der Melancholie" allgemein vgl. Freud, Das Ich und das Es, S. 324f.

1347 Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. 1976, S. 363.

mehr ist“.[1348] Dass sich Slobedeff rasch wieder erholt und augenblicklich abreist, erwähnt der Text nur noch der Vollständigkeit halber. Die ‚eigentliche‘ Geschichte, die peinliche Erfahrung eines heftigen depressiven Schubs, ist zu diesem Zeitpunkt bereits erfolgreich zu Ende erzählt.[1349]

4.5 Exkurs 2: Scheitern des Signifikanten – Nabokovs frühe Erzählung „Entsetzen“ (1926)

> „Ich habe weder mit der österreichischen noch mit der deutschen Literatur einen Zusammenhang. Ich war in der Jugend viel zu dumm, als daß ich ihn hätte gewinnen können. Später kam ich dann selbst.“[1350]
> Heimito von Doderer

> „In gewisser Weise ist Doderer der einzige deutsche Autor der Nachkriegszeit, den man in eine Reihe mit Vladimir Nabokov […] stellen kann –“[1351]
> Daniel Kehlmann

Doderer wurde nicht selten in einem Atemzug mit Musil und Broch genannt.[1352] Er wurde ebenso häufig mit Thomas Mann verglichen.[1353] Auch die Namen

1348 Ebd., S. 362.

1349 Wie verschieden auslegbar Doderers Konzeption von der ersten und zweiten Wirklichkeit ist (vgl. Kap. 4.3), beweist ein neuer Interpretationsversuch durch Wolfgang Rath. Vor allem mit Bezug auf die „Slobedeff“-Erzählung (und im Vergleich mit dem „anderen Zustand“ bei Musil und dem Joyceschen „Epiphanie“-Begriff) begründet der Wissenschaftler seine These, demnach „die erste Wirklichkeit weder das Echte, Natürliche, noch ein garantiertes Glück“ sei: „Doderers frühe Erzählungen zeigen das überscharf […]. In der Groteske ‚Slobedeff‘ öffnet sich dem gleichnamigen Helden […] die erste Wirklichkeit.“ Wolfgang Rath: Leben als maximale Forderung. Der ‚Andere Zustand‘ bei Robert Musil und Heimito von Doderers ‚Erste Wirklichkeit‘. In: Einsätze, S. 302–318; hier: S. 309. Diese Vorstellung ist meines Erachtens zu romantisch. Sie setzt ein Weltbild voraus, in dem der „Ver-rückte“ (der seelisch aus dem Gleichgewicht Gekommene) als „Wahrheitsgucker“ hypostasiert wird (so wie die Sattler-Hölderlin-Jünger den Wahnsinn des Dichters zum „Wahr-Sinn“ umdeuten). Zur Erinnerung: Doderer hat die Wirklichkeit als den „stets zwischen Grenzwerten schwankenden Grad[]“ definiert, „bis zu welchem die Innenwelt des Menschen mit seiner Außenwelt zu beziehungsreicher Deckung gelangt“ (vgl. T 449, 28. 5. 1946). Dass Slobedeff interimsweise aller Fähigkeiten verlustig geht, irgendwelche Beziehungen zwischen Innen und Außen herzustellen, dürfte wohl außer Zweifel stehen.

1350 CII 454, 23. 2. 1965.

1351 Kehlmann, Ein Buch, an das ich jeden Tag denke, S. 784.

1352 Vgl. etwa Michael Schmidt: [Art. zu „Die Strudlhofstiege“]. In: KLL; Bd. VI, Sp. 2028–2030; hier: Sp. 2028.

1353 Vgl. etwa [Anonym], Der Spätzünder, S. 53.

Proust und Joyce sind gefallen, um die weltliterarische Geltung des Österreichers zu betonen.[1354] Ferner hat es Versuche gegeben, ihn mit Ernst Jünger und Hans Henny Jahnn in Beziehung zu setzen.[1355] Ein Schriftsteller, der bisher kaum ernsthaft als Vergleichsgröße ins philologische Spiel gebracht wurde, ist – Vladimir Nabokov (1899–1977).[1356]

Dabei bietet sich der amerikanische Schriftsteller russischen Ursprungs, dessen Lebensdaten sich ungefähr mit denen Doderers decken, hierfür besonders gut an. Nicht nur an Disziplin und Arbeitswut, unabdingbare Voraussetzungen für die Erschaffung umfangreicher Romanwelten, sind sie einander ebenbürtig. Ihrer beider Begeisterung für psychosexuelle Infantilismen, die im jeweiligen Werk keine unbedeutende Stellung einnehmen (was bei Nabokov die Pädophilie, ist bei Doderer der Sadismus, so könnte man vielleicht sagen), soll hier nicht weiter in den Vordergrund gerückt werden. Es sind vor allem zwei vorzügliche Eigenheiten der beiden hier in Rede stehenden literarischen Werke, die den Vergleich rechtfertigen: Sowohl Doderer als auch Nabokov, die überdies beide vehement der Ansicht waren, dass die Biographie des Schriftstellers in erster Linie durch die Geschichte seiner Werke repräsentiert wird,[1357] weshalb sie auch entschieden die Psychoanalyse ablehnten,[1358] sind

1354 Vgl. etwa Elke Schmitter: Das Ineinander der Zeiten. Zum hundertsten Geburtstag des großen Wahrnehmungskünstlers Heimito von Doderer. In: Die Zeit vom 6. September 1996.

1355 Vgl. etwa das Nachwort von Armin Mohler in Ernst Jünger: Capriccios. Eine Auswahl. Hg. mit einem Nachwort v. Armin Mohler. Stuttgart 1953, S. 65–69; hier: S. 65.

1356 Zwei Ausnahmen wären zu erwähnen: So vergleicht Koch die beiden kleineren Prosaarbeiten „Ein Umweg" (1940) und „Das letzte Abenteuer" (1953), die er beide für erzählschematisch identisch erachtet, mit Nabokovs 1939 entstandener Erzählung „Der Zauberer", wobei er zu dem groben Befund gelangt, dass hier „frühe Beispiele existentialistisch zu nennender Literatur" vorlägen. Vgl. Koch, Die Verbildlichung des Glücks, S. 33. Dafür, dass er Doderer und Nabokov miteinander verglichen hat, wurde Koch übrigens von der literaturwissenschaftlichen Kritik gelobt: „an excellent parallel", so frohlockt Virgil Nemoianu in seiner Besprechung der Kochschen Studie. Vgl. Virgil Nemoianu: [Rez. zu Roland Koch: Die Verbildlichung des Glücks. Tübingen 1989]. In: Modern Austrian Literature 25 (1992), H. 2, S. 143–144; hier: S. 143. Auch Löffler weist in seinem „Doderer-ABC" wiederholt auf Doderers biographische wie formale Nähe zu Nabokov hin. Vgl. Löffler, Doderer-ABC, S. 9, 121, 123, 140, 233 f., 347, 426.

1357 Vgl. im Fall des Russen etwa Boris Nossik: Vladimir Nabokov. Die Biographie. Berlin 1997, S. 200.

1358 Peter Dettmering hat Doderers Abwehrhaltung der Psychoanalyse gegenüber, die er „in ähnlicher Ausprägung" auch an Nabokov beobachtet, als die Ahnung einer Gefahr gedeutet, „es könne ein allwissendes Gegenüber geben, das in die geheimen – produktiv bedeutungsvollen –

absolute Genauigkeitsfanatiker. Ihre Prosa zeichnet sich aus durch eine kaum zu überbietende poetische Präzision und eine Art manischer Exaktheit in der Beschreibung. Stets in eine ebenso exzessive wie exklusive Sprache gekleidet, wird das Leben in beider Werke – wie Doderer dies einmal vom Prosaiker forderte, dass er solches leiste – „klar wie in Glasfluss, wie in Glas eingeschmolzen" (TB 1072, 5. 10. 1937) dargeboten.[1359] Neben dieser „lebensanalogen Präzision", die Günther Nenning bereits dem Frühwerk Doderers attestiert hat,[1360] zeichnen sich die literarischen Schöpfungen beider Autoren durch ein beträchtliches melancholisch-depressives Potenzial aus. Dass es sich bei diesen beiden Eigenheiten – grellste Klarsicht bei dunkelster Tönung des Gemüts – um die zwei Seiten einer Medaille handelt, ist eine der Thesen der vorliegenden Studie (vgl. Kap. 4.2.2).[1361]

Ähnlich wie in Doderers frühen Erzählung „Slobedeff" (vgl. Kap. 4.4) ist auch in Nabokovs kleiner Prosa „Entsetzen", die in demselben Jahr wie die Mehrzahl der frühen Dodererschen „Divertimenti" entstanden ist (No III–VI), nämlich 1926,[1362] von einem Künstler die Rede, der zunehmend des – hier mit Wolfgang Schömel so genannten – „Wahrnehmungszugriffs" auf die Welt verlustig geht. Aus der Ich-Perspektive einer wohl nicht mehr jungen, aber auch noch nicht alten Dichterfigur geschrieben, ist „Entsetzen", genau wie der „Slobedeff"-Text, die Geschichte eines schweren depressiven Schubs. Boris Nossik, den diese „sonderbare Erzählung" an „die Beichte eines Patienten in der Sprechstunde eines Psychiaters" bzw. an „die Aufzeichnung einer Krankengeschichte"erinnert,[1363] irrt

Winkel der Seele hineinspäht". Vgl. Dettmering, Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft, S. 12.

1359 „(Die Welt ist auch ohne mich randvoll wie in ‚La Nausée' [‚Der Ekel', M.B.]; sie lebt spielerisch hinter einer Glasscheibe; die Welt steckt in einem Aquarium; ich sehe sie ganz aus der Nähe und doch losgelöst, aus einer anderen Substanz bestehend; ohne Schwindel, ohne Schleier vor den Augen gerate ich fortgesetzt außer mich, in die *Präzision*, so als hätte ich Drogen genommen. ‚Oh! wenn da diese herrliche Natur so starr vor mir steht wie ein lackiertes Bildchen …')" Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 87 f.

1360 Günther Nenning: Transzendental-Dandy. Der neue Doderer – eine Ausgrabung [Rez. zu „Die Sibirische Klarheit"]. In: Die Zeit vom 3. April 1992.

1361 Dazu der Melancholie-Experte Ulrich Horstmann: „Die Wand, die uns vom Eigentlichen trennt, ist zwar undurchdringlich, aber auch von kristallener Transparenz. Sie verdunkelt und verdüstert nicht, im Gegenteil, es ist, als intensiviere, als vergrößere sie noch die Schönheit der Welt und der Dinge, die sie uns entzieht, als auratisiere sie die sich unserer Netzhaut einbrennenden Verflüchtigungen bis über die Schmerzgrenze hinaus." Ulrich Horstmann: Einleitung. In: Ders. (Hg.), Die stillen Brüter, S. 9–16; hier: S. 13 f.

1362 Vgl. die bibliographischen Angaben in Vladimir Nabokov: Gesammelte Werke; Bd. XIV: Erzählungen 2 (1935–1951). Reinbek b.H. 1989, S. 596.

1363 Nossik, Vladimir Nabokov, S. 171.

allerdings, wenn er meint, dass die – vom Übersetzer seiner Nabokov-Biographie ärgerlicherweise mit „Schrecken“ betitelte –[1364] Erzählung „nicht eine, sondern mehrere Spielarten von Angst“[1365] beschreiben würde. Tatsächlich ist in „Entsetzen“ immer nur von ein und derselben Krankheit die Rede, nämlich von der melancholischen Depression, die verschiedene Stadien durchläuft bzw. unterschiedliche Ausprägungen erfährt. Über den literaturgeschichtlichen Stellenwert seiner kleinen Geschichte, die im Folgenden auch immer wieder mit Gedanken Doderers, eines ‚Spätgeborenen‘ der Wiener Moderne konfrontiert werden soll, scheint Nabokov sich übrigens voll bewusst gewesen zu sein. So war er stolz darauf, dass seine Erzählung (erstveröffentlicht 1927) Sartres Roman „Der Ekel“ (1938), „mit dem sie gewisse gedankliche Schattierungen gemein“ habe, „ohne auch nur einen seiner fatalen Fehler aufzuweisen“, „um mindestens ein Dutzend Jahre“[1366] vorausging.[1367] Den Hinweis auf Sartres Roman, der übrigens ursprünglich, in Anlehnung an den gleichnamigen Kupferstich von Albrecht Dürer, „Melancholia“ heißen sollte,[1368] greife ich gerne auf. Von ihm, wie etwa auch von Ionescos Roman „Der Einzelgänger“ (1973), darf man sich zusätzliche Hinweise darauf erwarten, wie die explizite Schilderung des melancholisch-depressiven Komplexes in der Literatur geschieht.[1369]

1364 Eine solche Schlampigkeit ist in jedem Fall zu verurteilen. Hier kommt erschwerend hinzu, dass die Behandlung des zur Rede stehenden psychischen Phänomens eine besondere begriffliche Präzision erfordert. So hat Ernst Jünger, dessen Prosaminiatur gleichen Titels eine Anleitung zur Vertonung des Entsetzens enthält, entschieden darauf hingewiesen, dass „das Entsetzen […] etwas ganz anderes ist als das Grauen, die Angst oder die Furcht“. Vgl. Ernst Jünger: Das abenteuerliche Herz. Zweite Fassung. Figuren und Capriccios. In: Sämtliche Werke; Bd. 9: Essays III. Stuttgart 1979, S. 186.

1365 Nossik, Vladimir Nabokov, S. 171.

1366 Vgl. die bibliographischen Angaben in Nabokov, Gesammelte Werke; Bd. XIV: Erzählungen 2 (1935–1951), S. 597.

1367 Als „Der Ekel“ in amerikanischer Übersetzung erschien, konnte Nabokov sich nicht zurückhalten, einen – zweifellos ungerechtfertigten – Totalverriss des Sartre-Werkes zu schreiben: „Wenn ein Autor seine belanglose und willkürliche philosophische Phantasie einer wehrlosen Figur aufbürdet, die er eigens zu diesem Zweck erschaffen hat, bedürfte es einer Menge Talent, damit das Kunststück gelingt. Nichts gegen Roquentins Einsicht, daß die Welt existiert. Aber die Aufgabe, die Welt als Kunstwerk existent zu machen, lag jenseits von Sartres Fähigkeiten.“ Zit. nach dem Nachwort des Herausgebers in Vladimir Nabokov: Gesammelte Werke; Bd. III: Frühe Romane 3. Reinbek b.H. 1997, S. 555–581; hier: S. 564.

1368 Vgl. hierzu den Hinweis der Übersetzerin in Sartre, Der Ekel, S. 201.

1369 Die große Ähnlichkeit, die zwischen Doderers erkenntnistheoretischer Privatphilosophie (vgl. Kap. 4.3) und Sartres phänomenologischer Psychologie der Einbildungskraft besteht, wurde bereits konstatiert. Vgl. Michael Kleinbauer: Doderers Konzept einer „Zweiten Wirklichkeit“ und Sartres Begriff der „Anti-Monde“. In: L'ACTUALITÉ, S. 75–86; hier: S. 77.

Ehe Nabokovs Erzählung „Entsetzen“ dazu übergeht, „[ä]ußerstes Entsetzen, spezifisches Entsetzen“[1370] zu schildern, was als ihr eigentliches Vorhaben gelten darf, widmet sich die Erzählung den nicht minder bedenklichen Vorstufen der totalen Depression. Zunächst berichtet der Ich-Erzähler von einem wiederkehrenden Erlebnis, das die Entfremdung vom eigenen Spiegelbild zum Inhalt hat. Stark erschöpft durch die bis tief in die Nacht andauernde geistige Tätigkeit, ist es dem namenlosen Helden nämlich bisweilen geschehen, dass er sich selbst im Spiegel nicht mehr erkennen konnte. Um unter anderem „jenes flüchtige Gefühl des Fremdseins“,[1371] das sich dem Menschen angesichts des eigenen Spiegelbilds bemächtigen kann, seines bedrohlichen Charakters zu berauben, um diesen Partikel eines Identitätszweifels als psychophysisch erklärliche Erscheinung einzuordnen, hat Ende des 19. Jahrhunderts der Erkenntnistheoretiker Ernst Mach (1838–1916) Hilfestellung geleistet. Wenn diese „Zentralfigur des geistigen Wien der Jahrhundertwende“[1372] mit seiner „Analyse der Empfindung“ (erste Auflage 1886) allerdings tatsächlich vorgehabt hat, den metaphysischen Argwohn aus der (gelehrten) Welt zu schaffen,[1373] d.h. zwecks Eliminierung intellektueller Unbehaglichkeiten „eine *erkenntnistheoretische Wendung*“[1374] zu vollziehen, so ist ihm dies zumindest bei den Wiener Modernen nicht geglückt.[1375] Dass „das Ich nur von *relativer* Beständigkeit“[1376] sei, dass „die scheinbare Beständigkeit des Ich […] vorzüglich nur in der *Kontinuität*“[1377] bestehe, dass das Ich letztlich „unrettbar“ sei,[1378] wie die berühmte, von Hermann Bahr, dem eifrigen Promotor Jung Wiens, begierig aufgeschnappte Formel lautet,[1379] das hat nicht wenige Intellektuelle seinerzeit stark verunsichert. Auch Doderer hat über die Problematik des eigenen Spiegelbilds früh nachgedacht. In dem Roman „Ein Mord den jeder begeht“ (1937–38; 1938) sollte er

1370 Vladimir Nabokov: Entsetzen. Aus dem Englischen von Jochen Neuberger. In: Gesammelte Werke; Bd. XIII: Erzählungen 1 (1921–1934). Reinbek b.H. 1989, S. 360–371; hier: S. 362.

1371 Ebd., S. 360f.

1372 Friedrich Stadler: Ernst Mach – Zu Leben, Werk und Wirkung. In: Rudolf Haller/Friedrich Stadler (Hg.): Ernst Mach – Werk und Wirkung. Wien 1988, S. 11–63, hier: S. 12.

1373 Vgl. hierzu etwa Uwe Spörl: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn u.a. 1997, S. 65–68.

1374 Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Mit 38 Abbildungen. Siebente Auflage. Jena 1918, S. X (Vorwort zur vierten Auflage).

1375 Vgl. hierzu allgemein Lorenz, Wiener Moderne, S. 112–117.

1376 Mach, Die Analyse der Empfindungen, S. 3.

1377 Ebd.

1378 Vgl. ebd., S. 20.

1379 Vgl. vor allem den gleichnamigen, 1904 erschienenen Aufsatz.

sie dramaturgisch relevant inszenieren (vgl. Kap. 4.2.2). In einer bislang unveröffentlichten Reflexion aus dem Skizzenwerk, die zur Klärung auch der in „Entsetzen" verhandelten Thematik beiträgt, bringt Doderer, über dessen Mach-Kenntnisse allerdings keine eindeutigen Aussagen getätigt werden können (vgl. Kap. 5.1), auch wenn er in späteren Jahren einmal das unrettbare Ich des Ernst Mach herbeizitiert,[1380] diese Erfahrung wie folgt zum Ausdruck:

> Ein gelegentlicher Versuch: Stelle Dich vor einen Spiegel (allein im Zimmer) um jene Tageszeit, welche mit vorschreitender Dämmerung die Spiegel flach und blind zu machen beginnt: nun schliesse die Li⟨e⟩der bis zum Spalt und fixiere Dein bereits blasses [?] und leicht verschwommenes Ebenbild –
>
> Da! – hier kommt eine ⟨Augenblick⟩ Secunde, während welcher Dich Dein eigenes Gesicht mit leeren Augenhöhlen anstarrt (das Auge selbst ist in den Schatten zurückgetreten); ein Empfindliches erschrickt dabei; Menschen, alleingelassen, tun oft Sonderbares – es kann erschütternd wirken, wenn man Jemanden beobachtet, der sich allein glaubt.
>
> Unser „Empfindlicher" wird aller Wahrscheinlichkeit nach nunmehr seinen Kopf abtasten, während darin etwa dies hin und wider springt: „also, solch ein Ding, solch ein „Totenschädel" steckt auch in mir, ist hart unter dem warmen, weichen Fleisch, das gleichsam flüssiger ist wie er, veränderlicher, vergänglicher –" und dann denkt dieser „Empfindliche" vielleicht an die Frau oder die Geliebte und ⟨konstatiert⟩ findet auch an dieser mit einigem Entsetzen – das Selbstverständliche.[1381]

Doderers Reflexion über den „Empfindlichen" scheint wie ein die weitere Entwicklung vorwegnehmender Kommentar zu Nabokovs Erzählung „Entsetzen". Der kleine Text belegt aber wohl zunächst einmal nur eines, dass nämlich der melancholisch-depressive Komplex gewisse Symptome zeitigt, die bei allen Betroffenen bzw. ‚Eingeweihten' identisch sind;[1382] so etwa die zeitweilig

1380 „Niemand wird jemals etwas wirklich sehen, der nicht bereit ist, das Ich für unrettbar zu halten und sich selbst, als Individuum, für einen nicht diskutabeln Bezugspunkt." CII 346, 7. 11. 1962.

1381 Sk II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n. 14.108 d. ÖNB, fol 23r, 23v, 24r, 24v.

1382 Dazu zählt auch das Gefühl der Ich-Diffusion, das ebenfalls von Mach aufgeführt wird: „An einem heitern Sommertage im Freien erschien mir einmal die Welt samt meinem Ich als *eine* zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend." Vgl. Mach, Die Analyse der Empfindungen, S. 24. Uwe Spörl sieht hierin ein „momenthaftes Einheitserlebnis von Ich und Welt" beschrieben, „das freilich nicht wie so oft eine religiöse pantheistische Mystik oder eine besondere ästhetische Empfindsamkeit zur Folge hatte, sondern eine bestimmte, nicht-Kantische Erkenntnistheorie, die ganz dem Erlebnis entsprechend eine Einheit von Welt und Ich, von Subjekt und Objekt in der Empfindung annimmt".

intensiven Schwankungen des Ich-Gefühls, gar das „Gruseln“[1383] angesichts der Tatsache eigenen Existierens überhaupt; auch das übermächtige Empfinden der eigenen Sterblichkeit, in Doderers Überlegung im Bild des Totenschädels symbolisch thematisiert, bei Nabokov in den nächtlichen Panikattacken seines Helden direkt verhandelt, dem da plötzlich zu seinem großen Entsetzen bewusst wird, dass er „sterblich“ ist;[1384] ferner die Ausweitung dieser Daseinszweifel auf andere Lebewesen, gar bis auf das geliebte Geschöpf, das bei Doderer gerade durch „das Selbstverständliche“ für gelinden Horror sorgt, eine Erfahrung, die auch Nabokovs Held nicht unbekannt ist, den nämlich einmal im Umgang mit seiner Geliebten schlicht „das Entsetzen über ihre Anwesenheit“[1385] ergreift.

Annähernd so wie in Doderers „Slobedeff“-Erzählung, wo es eine geringe Abweichung von der Verhaltensnorm ist, die zum Ausbruch des Entsetzens führt (vgl. Kap. 4.4), ist auch in Nabokovs kleiner Depressions-Geschichte eine Veränderung der Umstände nötig, allerdings eine vergleichsweise größere, nämlich der Zwang einer Reise, die den Helden aus der gewohnten Umgebung seiner langjährigen Lebenspartnerin, dieses „naiven Geschöpf[es]“,[1386] wirft. In der fremden Stadt angelangt, weitet sich das, was sich bereits am Abend vor seiner Abreise in der Oper angekündigt hatte (hierbei einen Vergleich – die plötzliche Dunkelheit in der Oper – in literarische Realität umsetzend, den der Text zuvor bereits zur Beschreibung depressiver Anwandlungen gebraucht hat), die Panik ob der bevorstehenden Trennung, phänomenal aus. Auf der schlechten Basis mehrerer schlafloser Nächte hintereinander, die „ein unge-

---

Vgl. Spörl, Gottlose Mystik, S. 68. Wie sehr die Machsche „Analyse der Empfindungen“ dem melancholisch-depressiven Gemüt entspricht, das sich natürlich mit der Seele des Neomystikers treffen kann, wird übrigens auch darin deutlich, dass etwa Fernando Pessoas „Buch der Unruhe“ von bis in die Wortwahl identischen erkenntnistheoretischen Problemen beherrscht wird. Auch der Portugiese, dessen Hang zur Mystik und zum Okkulten bekannt ist, sieht nämlich die Empfindungen als „die einzig gewisse Wirklichkeit“ (S. 14) an. Anders als Mach, der ja in der Aufhebung der Subjekt-Objekt-Schranken einen Grund zur Beruhigung aller metaphysischen Zweifel gesehen hat, beklagt Pessoa, der die Metaphysik ebenfalls für „eine Form latenten Wahnsinns“ (S. 98) hält, allerdings „das bittere Bewußtsein, daß alles eine Empfindung von mir und zugleich etwas Äußerliches ist, das zu verändern nicht in meiner Macht steht“ (S. 17). Die gedanklichen Überschneidungen zwischen Mach und Pessoa nachzuweisen würde allerdings eine eigene Studie erforderlich machen. Zu ersten diesbezüglichen Hinweisen vgl. Steffen Dix: Heteronymie und Neopaganismus bei Fernando Pessoa. Würzburg 2005, S. 15f.

1383 Nabokov, Entsetzen, S. 361.

1384 Vgl. ebd.

1385 Ebd., S. 363.

1386 Ebd., S. 364.

wöhnlich aufnahmebereites Vakuum in [s]einem Geiste hinterlassen" haben,[1387] auch dem eigenen Körper gegenüber von einem eigentümlichen Befremden heimgesucht,[1388] macht Nabokovs Held schließlich Bekanntschaft mit der „höchsten Form des Entsetzens".[1389] Wurde bei Betrachtung der „Slobedeff"-Erzählung festgestellt (vgl. Kap. 4.4), dass der psychotisch-depressive Schub des titelgebenden Tondichters sich in einer „Krise des Signifikanten" manifestiere, in etwa so, wie Doderer über den psychischen Zustand des im Halbschlaf befindlichen Jan Herzka seiner „Bresche" schreibt, er erlebe „Worte, nur Worte, deren Sinn sich untereinander sonderbar verschoben und ausgetauscht hatte" (FP 174), bekommen wir in Nabokovs Erzählung „Entsetzen" eine Steigerung dieser Symptomatik präsentiert, die sich auch bei Doderer an verschiedenen (nicht den unwichtigsten) Stellen seines Werks wiederfinden lässt: Mit gutem Recht könnte man ein „Scheitern des Signifikanten"[1390] konstatieren, ein Ereignis, das Julia Kristeva in ihrem Depressions- und Melancholieklassiker „Schwarze Sonne" als typisch für den melancholisch-depressiven Komplex beschrieben hat (vgl. Kap. 4.1); hier einmal mit den Worten eines ihrer Exegeten erklärt:

> Die Klinik der Melancholie belegt, daß dem Depressiven die Sprache nichts bedeutet. Die Arbitrarität des Zeichens ist ihm Beleg seiner Wertlosigkeit. Kein Wort reicht dem Melancholiker aus, die Sprache wird als leer empfunden, ist quälender Referenzverlust.[1391]

Die Bezeichnung des Vorgangs legt dies nahe: In dem verhängnisvollen Augenblick geschieht der Verlust eines Zusammenhangs, desjenigen von Signifikant und Signifikat nämlich. Die Welt als Vorstellung ist dem hoch depressiven Subjekt nunmehr allein und permanent begrifflose Wahrnehmung. Da nun aber einmal „das ganze Wesen der Begriffe, oder der Klasse der abstrakten Vorstellungen, allein in der Relation" besteht, „welche in ihnen

1387 Ebd., S. 367.

1388 Zum Abgleich der geschilderten Phänomene mit den Kennzeichen des psychopathologischen Symptomkomplex namens Melancholie, wobei besonders auf die Depersonalisations- und Derealisationserlebnisse zu achten wäre, vgl. Wolfram Schmitt: Zur Phänomenologie und Theorie der Melancholie. In: Engelhardt (Hg.), Melancholie in Literatur und Kunst, S. 14–28; bes.: S. 14 f.

1389 Nabokov, Entsetzen, S. 366.

1390 Zit. nach Bayer, [Rez. zu Julia Kristeva: Soleil noir. Dépression et mélancholie], S. 1021.

1391 Ebd., S. 1023.

der Satz vom Grunde ausdrückt",[1392] d.h. darin, in welcher hierarchischen Ordnung die Begriffe zueinander stehen, koordiniert sich dem sprachlich von der Welt (und also vom Grunde) Abgeschiedenen alles gleichberechtigt nebeneinander, keine Unterschiede zwischen den Erscheinungen sind mehr auszumachen. Tatsächlich meint er, die Welt so zu sehen, „wie sie *wirklich* ist",[1393] und das bedeutet in seiner „depressiven Logik" (Manfred Wolfersdorf), wie sie auch ohne ihn, diesen sterblichen, begrifflich ordnenden Geist weiterhin völlig gleichgültig vorhanden wäre, „in ihrer ganzen entsetzlichen Nacktheit, ihrer ganzen entsetzlichen Sinnlosigkeit".[1394] Was dem Depressiven schließlich bleibt, um sein Elend ‚perfekt' zu machen, sind die Wörter als „absurde Hülse[n]":[1395] „Haus, Haosss, Hhaosss."[1396] Daher hat Julia Kristeva vorgeschlagen, den „deprimierten Diskurs" als einen zu beschreiben, der auf „Leugnung des Signifikanten" gründet: „ein ‚entvitalisierter' Signifikant, da er von den Affekten getrennt ist".[1397]

Wie bereits angedeutet, bricht auch im Werk Doderers häufiger die Verbindung zur Welt in der beschriebenen Weise ab. So heißt es etwa in „Divertimento No I" über die Figur der Rufina auf dem Höhepunkt ihres Wahns, dass sie nichts mehr erkannte, „das Haus nicht als Haus, den Baum nicht als Baum, den Himmel nicht als Himmel"; denn: „ihr hatte sich die Umwelt aus allen haltenden Klammern der Benennung und Übersicht gelöst" (E 30). In „Divertimento No III" wird die Hauptfigur Fedor Wittassek von der Trauer über den Tod der geliebten Ehefrau, die bei der Geburt ihres gemeinsamen Kindes gestorben ist, so sehr überwältigt, dass er die Bedeutung des Wortes Kind nicht mehr begreift: „dieses Kind war jetzt lediglich das bloße Wort ‚Kind', nichts weiter" (E 56). In diese Reihe gehört zweifellos auch ein aus dem „Divertimento No V" ausgeschiedenes „Elefant"-Extrema: „Elefant – Elefant – Ele – fant, das Wort sagt' ich mir vor oder auch ein anderes, bis es ganz sinnlos wurde, seinen Fleischkern verloren hatte".[1398] In der zweiten „Hebel-Variation"

1392 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 77f.

1393 Nabokov, Entsetzen, S. 367.

1394 Ebd., S. 369.

1395 Ebd., S. 368.

1396 Ebd.

1397 Julia Kristeva: Der Zwangsneurotiker und seine Mutter. In: Dies., Die neuen Leiden der Seele, S. 56–75; hier: S. 74.

1398 Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 36r. Möglich wäre auch, dass die Idee zu diesem Extrema auf den dubiosen Hermann Swoboda zurückgeht, in dem Doderer bekanntlich den Erfinder der „Periodenlehre" des Biorhythmus verehrte (vgl. Kap. 3.4.2). In seinen „Studien zur Grundlegung der Psychologie" (1905) gibt der Wiener Psychologe eine Anleitung, wie es möglich ist, die Erfahrung des Sprachverlusts „künstlich" herbeizuführen:

versagen dem Geschreckten jene Worte ihren Dienst, die ihn davon überzeugen sollen, dass er lediglich „vergellstert“ wurde, wie es in Johann Peter Hebels „Tod vor Schrecken“ heißt (vgl. E 190), also keineswegs in Lebensgefahr schweben müsste: „Leere, ausgeronnene Worte, nichts antwortet ihnen aus dem Leben, dem Herzen“ (E 193). Stets ist eine existenzielle Krise damit verbunden, wenn die Worte ihre Funktion aufgeben, so auch in „Das Geheimnis des Reichs“, wo die Figur des Jan Alwersik, gefangen in „Eingesponnenheit und Verstrickung“, sich vorsagt, „sich herausreißen“ zu wollen aus dieser schlimmen Situation; es aber nicht kann: „das Wort hing wie ein leerer Sack“ (FP 461). In „Das letzte Abenteuer“ geht dem tatsächlich von allen guten Geistern verlassenen Ritter Ruy de Fanez bei seiner letzten Reiterattacke das Mantra seines Gelübdes durch den Kopf: „Er verstand kaum den Sinn, es waren nur mehr Worte, Worte in goldenen Buchstaben“ (DlA 92).

Das Leben hängt offenbar an der Sprache. Löst sich diese Verbindung bzw. lässt sich das Band nicht mehr knüpfen, dann gerät das Leben in akute Gefahr, sich im Nichts zu verlieren. Ebenso gefährlich für das Leben ist allerdings eine Sprache, die verhärtet ist, die keine neuen gedanklichen Bewegungen erlaubt, die demnach zwangsläufig eine todesähnliche Starre ihres Besitzers herbeiführt. Dass man „alle Wörter zerschlagen oder aufbrechen“ müsse, „um diesem Zustand entrinnen zu können“, verlangt ein Baron Buschmann in der „Strudlhofstiege“. Dies sei allerdings schwer, „denn sie sind unter dem Druck der Jahrhunderte hart geworden und vom Gebrauche glatt und rund wie Kiesel“. Wo man jedoch „eines oder das andere“ wirklich „in die Zange“ bekäme, dort zeige „sein kristallinischer Bruch Rauheiten, woran unser Denken haften kann“ (DS 195). Wie wichtig das Aufsprengen verkrusteter sprachlicher Oberflächen für das Leben ist, erfährt der Doderer-Leser aus den „Dämonen“. Da gehört die Figur der Licea plötzlich zu jenen „wie spielend auf den Strand gespülten Menschen“, „denen eine urplötzlich verliehene Distanz gleichsam den Atem aussetzen läßt“:

> Eine Randkluft hatte sich geöffnet. Nichts saß fest in seiner Umgebung, wie eben sonst die Sachen im Leben sitzen, ähnlich den Zähnen im Kiefer. Alles war einzeln,

---

„Man spreche sich das Wort oftmals nacheinander vor, dreißigmal, vierzigmal, hundertmal; bei Worten, die an und für sich nicht häufig sind, z. B. Unke, Quaste, braucht es nicht solang, bis sie ‚spassig‘ klingen. Endlich kommt doch in allen Fällen ein sehr charakteristischer Augenblick, wo das Wort mit einemmal den vertrauten Klang verliert und bedeutungslos wird.“ Vgl. Hermann Swoboda: Studien zur Grundlegung der Psychologie. Leipzig, Wien 1905, S. 42.

> und die Dinge fielen beinahe aus ihren Benennungen heraus, wie vertrocknete Nußkerne aus der Schale; sie klapperten. (DD 894)

Wenn der Erzähler über Licea sagt, sie schwebe „über der Möglichkeit zum Idiotischen wie über einem Abgrund“ (DD 895), gleichzeitig aber hinzufügt, dass den „Wissenden“ freilich „dieser sich öffnende Spalt“ bekannt sei, „wie auch seine Unentbehrlichkeit im Haushalt des Geistes“ (DD 895), dann deutet er hiermit die beiden Extreme an, die besonders der Saturniker, dieser „Grübler über Zeichen“ (Walter Benjamin),[1399] mit der Sprache verbindet: Einerseits birgt die große Abhängigkeit von der Sprache die Gefahr, allein schon durch ihren Verlust dem Leben komplett verloren zu gehen;[1400] andererseits stellt nur sie die Möglichkeit bereit, die ersehnte seelische Diätetik, wenn nicht gar Erlösung zu erfahren.[1401]

„Die Zauberkraft der Sprache“ mache „eben das Leben im Handumdrehen zu einem leichten Joch, das uns sanftgeschwungen aufliegt“ (DD 80), heißt es in Doderers „Dämonen“. Ebendort bezeichnet der Autor die Wörter auch als die „einzigen und richtigen Vehikel, mittels deren man die Tore des Geistes passieren“ könne (vgl. DD 160). Um das vom Sprachzerfall bedrohte Ich zu retten, bietet sich wieder nur die Sprache an: „Wie vertreibt man einen Dämon (altes Problem)?“, hat Roland Barthes gefragt. Seine Antwort: „Die Dämonen, vor allem, wenn sie sprachlicher Herkunft sind (und was wären sie sonst?), werden mit Mitteln der Sprache bekämpft.“[1402] Für einen bekennenden Antifreudianer gibt Doderer bisweilen überraschende Auskünfte: „Die Apperception verbindet chemisch mit dem Objekt, die Sprache trennt und befreit uns davon, wenn sie es bewältigt.“ (RE 27) Wie es ja auch für Jacques Lacan „vollkommen einleuchtend“ ist, „daß das Symptom sich ganz in einer Sprachanalyse auflöst, weil es selbst wie eine Sprache strukturiert ist, und daß es eine Sprache ist, deren Sprechen befreit werden muß“.[1403]

1399 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 172.

1400 Wie sagt einer der klügsten Analytiker des Wesens der Melancholie: „Selbst das Wort, die verdinglichte Verbindung des Geistes wird aufgelöst: es verliert seine Endgültigkeit, und so, wie das Wort für andere eine Möglichkeit darstellt, wird es für den Melancholiker eher zum Hindernis. […] Wer in die inneren Rätselhaftigkeiten des Seins Einblick gewinnt, für den verlieren die Wörter an Bedeutung, sie zerbersten, werden rissig und enthüllen ihre eigene Hinfälligkeit.“ Földényi, Melancholie, S. 52.

1401 Für Benjamin ist die Allegorie „das einzige und das gewaltige Divertissement, das da dem Melancholiker sich bietet“. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 163. Für Doderer kommt das ganze Instrumentarium seiner „Epiphonik“ als Erlösungsmöglichkeit in Frage (vgl. Kap. 7).

1402 Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 69.

1403 Lacan, Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse, S. 109.

Die Behauptung, Doderer kenne „noch keine wahre Sprachkrise",[1404] die Reininger in seiner ideologiekritischen Studie aufgestellt hat, ist jedenfalls entschieden zurückzuweisen. Reininger stützt sich auf die „vielzitierte Gewinnung einer persönlichen Sprache" (etwa der Fall Melzer in der „Strudlhofstiege"), die als „Ausdruck einer angemesseneren Beziehung zur Wirklichkeit" interpretiert wird.[1405] Was Reininger unbedacht lässt, ist, dass „die bewußte Erfahrung einer Identität von Sprache und Sein"[1406] von Doderer ja nur deswegen als Sensation gefeiert werden kann, weil vor allem der ‚Sprachgläubige' natürlich jene schmerzhaften Phasen kennt und genau erinnert, in denen das Dasein durch den Verlust besagter Identität gefährdet gewesen ist.[1407]

Das bekannteste sprachkritische Werk der Weltliteratur ist sicherlich der so genannte Chandos-Brief („Ein Brief"; erstveröffentlicht 1902) von Hugo von Hofmannsthal. Dieses berühmte fingierte Schreiben, in dem der Lord Chandos seine Erfahrung kund tut, dass ihm die Worte „im Munde wie modrige Pilze"[1408] zerfallen,[1409] wird an anderer Stelle der vorliegenden Arbeit genauer analysiert, nämlich im Vergleich mit „Divertimento No I" (vgl. Kap. 5.1). Auch soll hier nicht die Feststellung in den Vordergrund gerückt werden, dass Sprachverlust und Sprachkritik bedeutende Spezifika der Moderne sind.[1410] Ungeachtet der bewährten Etikettierung, die an besagtem Phänomen haftet, ist es mir – mit Julia Kristevas terminologischer Hilfe – darum zu tun, auf den mehr oder weniger unter der Oberfläche verborgenen individualpsychologischen Konnex zwischen melancholisch-depressivem Komplex und dem „Scheitern des Signifikanten" hinzuweisen. In Texten, die depressive Erfahrungen literarisch verarbeiten, ist der Verlust des sprachlichen Wirklichkeitszugriffs nämlich stets zentrales Thema, nicht nur im Chandos-Brief[1411] oder etwa – bedingt – in Mu-

1404 Reininger, Die Erlösung des Bürgers, S. 106.

1405 Ebd.

1406 Ebd.

1407 „Dantes accidiosi, die Schwermütigen, Verdrossenen, Apathischen, die Nachbarn der Jähzornigen im Sumpf des Trauerbachs – sie haben die Fähigkeit verloren, eine deutliche Sprache zu sprechen." Botho Strauß: Die Widmung. München 1980, S. 74.

1408 Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: Gesammelte Werke; Bd. 7. Frankfurt a.M. 1979, S. 461–427; hier: S. 465.

1409 Bei Ingeborg Bachmann (in der Erzählung „Ein Wildermuth") werden die Worte dann zu „tote[n] Falter[n]": „Die Worte stürzten wie tote Falter aus ihren Mündern." Vgl. Ingeborg Bachmann: Das dreißigste Jahr. München ^{17}1983, S. 117.

1410 Zur Geschichte des sprachkritischen Denkens, der sicherlich über das in der hier angegebenen Quelle Gebotene hinaus auch Thomas Bernhards Büchner-Preis-Rede von 1970 zuzurechnen wäre, vgl. Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, S. 177–231.

1411 Zum Forschungsrückstand in Sachen Melancholie bei Hofmannsthal vgl. Sebastian Schmit-

sils „Törleß“,[1412] auch nicht allein in Nabokovs „Entsetzen“, sondern besonders in Sartres – urspünglich nach Dürers berühmten Kupferstich mit „Melancholia“ betiteltem –[1413] Roman „Der Ekel“ oder in Ionescos Roman „Der Außenseiter“.

Was Sartres Held als Ekel bezeichnet, ist nur ein Symptom seiner melancholisch-depressiven Erkrankung. In dem hier aufgezeigten Zusammenhang interessieren natürlich besonders die Passagen, in denen der Ich-Erzähler seine veränderte Wirklichkeitswahrnehmung beschreibt. Auf dem Höhepunkt eines depressiven Schubs verliert der Ich-Erzähler Antoine Roquentin völlig den Kontakt zur Außenwelt, gewinnt gleichzeitig Erkenntnis von der Ungeschütztheit menschlicher Existenz:[1414]

> Die Dinge haben sich von ihren Namen befreit. Sie sind da, grotesk, eigensinnig, riesenhaft, und es erscheint blöd, sie Sitzbänke zu nennen oder irgend etwas über sie zu sagen: ich bin inmitten der Dinge, der unnennbaren. Allein, ohne Wörter, ohne Schutz, sie umringen mich, unter mir, hinter mir, über mir. Sie verlangen nichts, sie drängen sich nicht auf: sie sind da.[1415]

Auch den fragwürdigen Helden aus Ionescos „Einzelgänger“ plagt „[d]as Unbehagen zu *sein*“.[1416] Er schwankt „zwischen einer gewissen Melancholie,

---

ter: Basis, Wahrnehmung und Konsequenz. Zur literarischen Präsenz des Melancholischen in den Schriften von Hugo von Hofmannsthal und Robert Musil. Würzburg 2000, bes.: S. 17 ff.

1412 Auch im „Törleß“ (1906), dem man das Dissertationsthema seines Verfassers, die Machsche Erkenntnistheorie, anmerkt, ist die Sprachkrise infolge melancholisch-depressiver Anwandlungen des jungen Helden virulent: „Es war ein Versagen der Worte, das ihn da quälte, ein halbes Bewußtsein, daß die Worte nur zufällige Ausflüchte für das Empfundene waren.“ Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: Gesammelte Werke; Bd. II. Reinbek b.H. 1978, S. 65.

1413 Auch die Interpretationen des Dürer-Stiches bestätigen die hier vertretene Ansicht, wonach das melancholische Bewusstsein besonders durch den Verlust der Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung gekennzeichnet ist: „Melancholie wäre dann Ausdruck dieser Erfahrung: es zeigt sich kein ‚Wesen‘ – der Natur, des Menschen, Gottes, der Geschichte –, sondern das Denken bewegt sich in Fluchten von Zeichen, in denen ein Sinn kursiert wird, der sich zugleich entzieht. Dies könnte der Grund für die Endlosigkeit der Deutungsanstrengungen sein.“ Hartmut Böhme: Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung. Frankfurt a.M. 1989, S. 44.

1414 Eine Empfindung, der sich auch der Philosoph nicht verschließen kann. Vgl. bes.: § 40. Die Grundbefindlichkeit der Angst als eine ausgezeichnete Erschlossenheit des Daseins in: Martin Heidegger: Sein und Zeit. Tübingen [13]1976, S. 184–191.

1415 Sartre, Der Ekel, S. 143.

1416 Ionesco, Der Einzelgänger, S. 19.

Traurigkeit, Mattigkeit, etwas wie Ekel und andererseits der Verwunderung“.[1417] Er hat „den Ekel vor der Endlichkeit und den Ekel vor der Unendlichkeit“.[1418] Auch er, der das – vermutlich Heideggersche – In-die-Welt-Geworfensein für das eigentliche Elend hält,[1419] macht die Erfahrung, dass die Wörter ihre Bedeutung verlieren können: „Oft genügte es, lange genug und schnell genug das Wort Pferd oder das Wort Tisch zu wiederholen, so lange, bis der Begriff sich seines Inhalts entleerte und jede Bedeutung verschwand.“[1420]

Würde er nicht immerhin einen neuen Gedanken zu dem hier eröffneten Diskurs beitragen, man könnte auf die Kenntnisnahme des Ionescoschen Werkes verzichten. Dieser Autor raubt aber auch noch demjenigen die letzte Hoffnung, der vielleicht gemeint hat, gesellschaftliche Verhältnisse könnten für den seelischen Zustand jener Protagonisten verantwortlich gemacht werden, die sich in der hier behandelten Literatur beschrieben finden:

> Ein Glück, daß die Gesellschaft schlecht war. Was werden sie anfangen, wenn es eines Tages eine gute Gesellschaftsform gibt? Dann können sie nicht mehr dagegen aufbegehren, und der Gegenstand ihrer Angst wird nackt und bloß, in all seinem Schrecken erscheinen. In mir wohnte die Angst, und keinerlei Gesellschaft konnte sie beseitigen.[1421]

Ein Blick in die inneren Biographien der führenden sprachkritischen Geister ist übrigens ebenfalls aufschlussreich: Wie es Hofmannsthal zu Zeiten des berühmten „Briefes“ erging, lässt sich seiner Korrespondenz mit Stefan George entnehmen.[1422] Der Chandos-Brief könnte demnach auch einfach als das Produkt eines tief niedergestürzten Gemütes angesehen werden. Da passt es ins Bild, dass einer der radikalsten Sprachkritiker seiner Zeit, nämlich Fritz Mauthner („die Philosophie ist Erkenntnistheorie, Erkenntnistheorie ist Sprachkritik“, heißt es im Vorwort zu seinem 1910 erschienenen „Wörterbuch der Philosophie“),[1423] der in seinem wissenschaftlichen Tun maßgeblich durch

1417 Ebd., S. 35.
1418 Ebd., S. 44.
1419 Vgl. ebd., S. 70.
1420 Ebd., S. 52.
1421 Ebd., S. 123.
1422 Vgl. Stefan George/Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Zweite, ergänzte Auflage. München, Düsseldorf 1953, S. 119 (3. Juni 1897) u. S. 163 (24. Juli 1902).
1423 Fritz Mauthner: Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: A – Intuition. Nachdruck der Erstaugabe von 1910/11. Zürich 1980, S. VII-XCVI; hier: S. XI.

Ernst Mach beeinflusst worden ist,[1424] der wiederum eine Vorliebe für Georg Christoph Lichtenberg hatte,[1425] dass also Fritz Mauthner, dieser Verfasser der „Beiträge zu einer Kritik der Sprache",[1426] in denen er auf fast zweitausend Seiten nahezu wütend nachwies, dass die Sprache zur Wirklichkeitserkenntnis untauglich sei,[1427] mit Einsetzen der Hochphase seiner sprachkritischen Studien (1891–1900) immer häufiger über Depressionen klagte.[1428] Auch hier offenbar dasselbe Phänomen: Es ist die Depression, die depressive Logik, die die Sprache entwertet. Und diese niederschmetternde Erfahrung artikuliert sich dann sprachkritisch.

Zum Schluss noch einmal zurück zur Nabokovschen Erzählung, bei der diese kleine Exkursion durch die einschlägige Depressionsliteratur des 20. Jahrhunderts, die etwa mit Gottfried Benns Rönne-Novellen („Gehirne"; 1916),[1429] Karl Krolows Prosa „Das andere Leben" (1979)[1430] und dem hier schon er-

---

1424 Vgl. Stadler, Ernst Mach – Leben, Werk und Wirkung, S. 41.

1425 „Man muß zuweilen wieder die Wörter untersuchen, denn die Welt kann wegrücken, und die Wörter bleiben stehen. Also immer *Sachen und keine Wörter*! Denn sogar die Wörter *unendlich, ewig, immer* haben ja ihre Bedeutung verloren." Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Bd. 2: Sudelbücher II. Materialhefte, Tagebücher. Hg. v. Wolfgang Promies. München 1971, S. 145 f.

1426 Vgl. Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Drei Bände. Stuttgart, Berlin 1901 f.

1427 Die Mauthnersche Sprachkritik verschärft die Krise des Ich noch einmal bedeutend: „Meine Lehre oder Behauptung, dass – um es diesmal sprachlich auszudrücken, soweit es geht – die Worte: Seele, Selbstbewusstsein, Bewusstsein überflüssig, sinnlos seien, dass sie alle nur Gebrauchsmünzen für die ungangbare Vorstellung von einem äusserst wertvollen Ich seien, dass dieses Ich in jedem einzelnen Augenblick nichts sei als die Summe aller ererbten und erworbenen Bewegungserinnerungen oder Uebungen, also nichts als unser Sprachschatz, dass also das Ich oder das Bewusstsein nichts sei als die Fähigkeit – Warnung: Fähigkeit ist ein Wortfetisch! –, in jedem Augenblick des Lebens die ausgefahrenen Gleise des Nervenorganismus wieder zu befahren, diese meine Lehre oder Behauptung, dass *Gedächtnis, Bewusstsein, Sprache* drei Synonyme seien, sie erhält manches Licht von der neuesten Physiologie und Psychologie." Fritz Mauthner: Sprache und Psychologie. In: Ders.: Beiträge zu einer Kritik der Sprache; Bd. 1. Stuttgart, Berlin 1901, S. 571.

1428 „Die Niedergeschlagenheit, die sich bis zur Verzweiflung steigert, verläßt ihn bald nicht mehr. [...] Zu ständigen Kopfschmerzen und Schlaflosigkeit kommt das Gefühl, krankhaft depressiv zu sein. Mauthner wird sein Leben zur Last." Joachim Kühn: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk. Berlin u.a. 1975, S. 203.

1429 Immer dasselbe Phänomen ist zu beobachten: „Haus, sagte er zum nächsten Gebäude; Haus zum übernächsten; Baum zu allen Linden seines Wegs. Nur um Vermittelung handelte es sich, in Unberührtheit blieben die Einzeldinge". Gottfried Benn: Gehirne. Novellen. Textkritisch hg. v. Jürgen Fackert. Stuttgart 1974, S. 19.

1430 Karl Krolow erzählt in „Das andere Leben" die Geschichte eines ins Alter gekommenen Dichters, dessen lebenslange Ängstlichkeit sich in der erotischen Bekanntschaft mit einer jungen Germanistikstudentin endlich als das zu erkennen gibt, was sie immer gewesen ist: ein

wähnten Roman „Ohne Maria" (2004) von Wolfgang Schömel weitere wichtige Stationen kennt, ihren Anfang genommen hat. Die Ironie von „Entsetzen", die tatsächlich vorhanden ist, besteht nun darin, dass der Ich-Erzähler gerade durch den plötzlichen Tod seiner Freundin geheilt wird. Seine grundlose Trauer bekommt auf diese Weise einen ‚richtigen' Anlass geschenkt, und der sorgt für Ablenkung, leitet den ‚natürlichen' Genesungsprozess ein: „Die Frau, die ich mehr als alles auf der Welt liebte, lag im Sterben. Das war alles, was ich sah oder fühlte."[1431] Dem Helden von „Entsetzen" ist aber auch klar, dass die Krankheit keineswegs für immer verschwunden sein dürfte. Wer einmal den Blick auf das ‚wahre' Wesen der Welt getan hat, dies die unmissverständliche Botschaft der Geschichte, der weiß, dass sein Geist „verdammt" ist, dass die Depression zurückkehren wird und dass es dann „eine Rettung nicht mehr gibt".[1432]

„gehemmt depressives Syndrom". Das Erlebnis jener beschwerdevollen Haftung an die Wirklichkeit, wie es für den melancholisch-depressiven Komplex typisch ist, beschreibt der Autor auch als Problemgeschichte mit den Wörtern: Diese stehen im Weg, entfernen sich, bieten keinen Halt mehr. Fortschreitende existenzielle Isolation ist die Folge. Vgl. Karl Krolow: Das andere Leben. Frankfurt a.M. 1979, S. 138 ff.

1431 Nabokov, Entsetzen, S. 370.

1432 Ebd., S. 371.

5 Die Interpretationen

> „Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen."[1433]
> Theodor W. Adorno

So sehr sich ein Schriftsteller auch darum bemühen mag, mittels Literatur ein der musikalischen Erfahrung analoges Empfinden beim Konsumenten seiner Sprachkunst zu evozieren, stets wird sein Versuch an den spezifischen Bedingtheiten des ihm zur Verfügung stehenden Mediums ‚scheitern' müssen. Daran ändert sich auch nichts, wenn er den mündlichen Vortrag bzw. die „sozusagen ‚konzertmässige[]' Darbietung" (TB 764, Dezember 1935) als die eigentliche Präsentationsform seiner sprachkünstlerischen Produkte vorgesehen hat (vgl. Kap. 3.4.3). Das Zeichensystem Sprache sperrt sich vehement dagegen, in die begriffliche Ohnmacht der klanglich-musikalischen Sphäre zu verfallen:

> Die Anwesenheit der Schicht der Sinneinheiten in dem literarischen Kunstwerk kommt vor allem darin zum Ausdruck, daß dieses Werk – auch im Falle eines rein lyrischen Gedichtes – nie ein *vollkommen* irrationales Gebilde sein kann, wie dies bei anderen Typen von Kunstwerken, aber besonders in der Musik, wohl möglich ist. Auch in einem ganz auf das Stimmungshafte und Gefühlsmäßige eingestellten literarischen Kunstwerk ist das Moment der *Ratio* immer enthalten, auch wenn es nur undeutlich mitschwingen sollte.[1434]

Literatur ist (und bleibt) eben „eine hoffnungslos semantische Kunst",[1435] wie der italienische Schriftsteller Eugenio Montale formuliert hat).[1436]

1433 Adorno, Fragment über Musik und Sprache, S. 253.

1434 Ingarden, Das literarische Kunstwerk, S. 223.

1435 Zit. nach Joseph Brodsky: Das Volk muß die Sprache der Dichter sprechen. Rede bei der Entgegennahme des Nobelpreises für Literatur. In: Ders.: Flucht aus Byzanz. München, Wien 1988, S. 7–20; hier: S. 13.

1436 Abgesehen von Versuchen, in denen die Sprache aus ihren syntaktischen und semantischen Zwängen gelöst wird, um sie frei zu machen zur Verwirklichung musikalischer Prinzipien. Zu den Möglichkeiten der „Sprachkomposition" vgl. Gruhn, Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung, S. 152–163.

Am Ende sind die „Divertimenti" doch ‚bloß' sprachliche Gebilde, nach musikalischem Form- und Strukturvorbild komponiert, in dem Maße jedenfalls, wie hier bereits angedeutet wurde (vgl. Kap. 3.4). Außerdem transportieren diese in einem erweiterten Sinne als „überstrukturiert" zu klassifizierenden prosaischen „Unterhaltungsstücke" (vgl. Kap. 3.5), allen anderslautenden, von Doderer auch bewusst gestreuten Gerüchten zum Trotz (vgl. Kap. 2), eine Fülle äußerst heikler Themen. Diese entstammen überwiegend einer gewissen Wiener geistesgeschichtlichen Tradition, so dass es durchaus gerechtfertigt scheint, zumindest die sechs frühen „Divertimenti" als sozusagen nachklappende Produkte der Jahrhundertwende zu bezeichnen.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass es selbstverständlich nicht nur möglich, sondern auch notwendig ist, die außersprachlichen Inhalte, Intentionen und Intertextualitäten dieser kleinen musikalisch-literarischen Wunderwerke zu ermitteln und ermittelnd zu interpretieren, sich mithin auf die in der Moderne verpönte Bedeutungssuche zu machen.[1437] Das soll jedoch nicht heißen, dass im Bemühen, die Inhalte der „Divertimenti" zu begreifen, ihre jeweiligen ‚erzählmusikalischen' Spezifika als Interpretamente vernachlässigt werden dürften.[1438]

5.1 „Divertimento No I" – eine unglückselige Verbindung (1924)

„Alles mit ihr war unglückselig. Die Wasserleitung, Stammg. 12, im II. Stock. Rufina Seifert."[1439]
Heimito von Doderer

1437 „Die Reduktion fiktionaler Texte auf eine diskursive Bedeutung darf zumindest seit dem Anbruch moderner Kunst als eine historische Phase der Interpretation bezeichnet werden." Iser, Der Akt des Lesens, S. 23.

1438 Zwar greift diese Arbeit häufig auf Instrumentarien zurück, die die avancierte Literaturtheorie bereitstellt. Im Grunde vertritt sie aber eine Position, die man mit Eugène Ionesco als „humanistische oder impressionistische" Literaturkritik bezeichnen könnte: „Eine ernstzunehmende Kritik analysiert ein Werk, indem sie es erzählt und zusammenfaßt, was nicht so einfach ist. Denn eine Zusammenfassung muß analytisch, genau sein, sie muß ein Werk beschreiben, seine Gliederung, seinen Text durchleuchten, das Wesentliche seines Ausdruckssystems erfassen, um nicht mehr ‚Sprache' zu sagen. Solch eine ‚phänomenologische' Beschreibung gibt dem Wert, der Perfektion oder Imperfektion, den Unzulänglichkeiten, den ‚Löchern' eines Werkes besser Ausdruck. In ihr ist das kritische Urteil schon enthalten." Eugène Ionesco: Sich im Unerklärlichen erklären. In: Ders.: Gegengifte. Artikel, Aufsätze, Polemiken. München, Wien 1979, S. 132–147; hier: S. 144.

1439 TB 600, 18. 5. 1933.

Im zweiten Skizzenbuch, das einige Kompositionsskizzen und Arbeitsproben zum „Divertimento No I" enthält, findet sich auf einer einzelnen Seite der ebenso groß geschriebene wie energisch durchgestrichene Eintrag: „Welche Leistung! Du Schwein Heimito, Du Nichtskönner, Du Tier, brauchst 22 Arbeitstage für ein Divertissement!!"[1440]

Auch wenn ihm der Schaffensprozess offenbar zu lange dauerte, so gilt es doch immerhin festzuhalten: Mit dem „Divertimento No I" war es Doderer erstmals gelungen, seinen hochfliegenden künstlerischen Ambitionen, d.h. seiner Forderung nach Renovation der literarischen Formen, die er zu diesem Zeitpunkt freilich noch gar nicht klar formuliert hatte (vgl. Kap. 3.4.1), eine abgeschlossene schriftstellerische Tat folgen zu lassen.[1441] An anderer Stelle zeigte er sich denn auch dem Anlass entsprechend euphorisch: So hielt er im Tagebuch fest, dass das am 2. Juli beendete „Paumgarten-Divertissement", also das der Gräfin Lotte Paumgarten-Hohenschwangau alias Quapp in den „Dämonen" gewidmete „Divertimento No I" (vgl. Kap. 3.2.5), „gut geraten" sei (vgl. TB 225, 24. 6. – 7. 7. 1924).[1442] Überhaupt war Doderer hinsichtlich seines formalen Experiments zu diesem Zeitpunkt äußerst optimistisch: „Die *Div.-Form* hat sich als *brauchbar* u. *entwicklungsfähig* erwiesen! Ihr gehört zweifellos nächste Zeit meines Lebens." (TB 226, 7. 7. 1924) Dass das „Divertimento No I" die für die Divertimento-Form typischen quasimusikalischen Form- und Strukturmerkmale, wie sie etwa in „Divertimento No IV" und „Divertimento No VI" vorzüglich nachweisbar sind (vgl. Kap. 5.4 + 5.6), noch in einem kaum nennenswerten Maße enthält, schmälert keineswegs die originäre Leistung, die das erste geglückte Exemplar dieser „neuen Form" (TB 316, Juni 1926), trotz einiger darin enthaltener allzu überspannter Expressionismen,[1443] darstellt.

1440 Sk II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n. 14.108 d. ÖNB, fol. 39r.

1441 Die 1924 erschienene „Bresche" hat der Autor selbst als „Vorausahnung der *Form*" beschrieben (vgl. Kap. 6.1). Die zeitgleich mit dem „Divertimento No I" entstandene, ursprünglich ebenfalls als „Divertissement" geplante Heiligenerzählung „Seraphica" ist formal zu wenig entwickelt, als dass sie als ernst zu nehmender Vorläufer der Divertimento-Form angesehen werden sollte (vgl. Kap. 6.5).

1442 Auch über den Beginn an dieser Arbeit ist die Forschung informiert. So schloss der Autor am 29. Mai 1924 nachweislich den ersten ‚Satz' ab (vgl. TB 219). Diese beiden Eckdaten (Beginn der Arbeit Ende Mai, Abschluss Anfang Juli) scheinen mit jenem Entstehungszeitraum zu kollidieren, der in der eingangs zitierten Selbstbeschimpfung angegeben ist. Daher empfiehlt sich der Hinweis darauf, dass Doderer zwischen „Tagen" und „Arbeitstagen" unterscheidet. Hierbei bezieht er sich übrigens auf Dostojewski, der – darüber informiert das Skizzenbuch auf der Verso-Seite vorher – „in der Zeit vom 4. X. – 28. XI. (1866)" den „Spieler" vollendet habe, „d.h. in 55 Tagen, aber in nur *24* Arbeitstagen!" Sk II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n. 14.108 d. ÖNB, fol. 38v.

1443 Zur Verteidigung von Doderers Anfängen gegen den Vorwurf des Expressionismus vgl. Kai

Das „Divertimento No I", das einige mehr oder weniger ertragreiche sekundärliterarische Würdigungen erhalten hat (vgl. Kap. 2), entfaltet seine Handlung vor dem Hintergrund eines realen geschichtlichen Ereignisses. Dies geschieht nicht gerade häufig bei Doderer. Bekanntestes Beispiel einer historisch bedeutsamen Begebenheit im Werk des Autors – abgesehen von größeren politischen Einschnitten wie etwa dem russischen Bürgerkrieg, der als historische Folie von „Das Geheimnis des Reichs" (1930) und „Der Grenzwald" (1967) fungiert – ist der Brand des Wiener Justizpalastes am 15. Juli 1927. Als ein Ereignis von welthistorischer Tragweite bildet der Justizpalastbrand im Opus Magnum des Autors,[1444] in „Die Dämonen" (1956), den bedrohlich flackernden Hintergrund, vor dem sich zahlreiche individuelle Schicksale erfüllen.[1445]

Verglichen mit „Österreichs Cannae am 15. Juli 1927" (CI 427, 8. 6. 1955), wie Doderer das Ereignis später bezeichnet hat, scheinen die so genannten „Hunger-Ausschreitungen",[1446] die sich Anfang Dezember 1921 in Wien entluden, für den jungen Verfasser von „Divertimento No I" keine große politische Brisanz gehabt zu haben. Dass Doderer diesen verzweifelten Versuch der Arbeitermassen, gegen ihre Verelendung anzukämpfen,[1447] derart kommentarlos zum Ausgangspunkt einer Liebesverbindung genommen hat, ist ihm denn auch leise vorgeworfen worden.[1448] Eine solche Kritik übersieht jedoch, dass der Autor damit keine politische Aussage beabsichtigt. Das „Wiener Weltge-

Luehrs: Charakterfehler als Lebensaufgabe. Zur Idee des „punctum minimae resistentiae" im Werk Heimito von Doderers. In: Einsätze, S. 52–63, S. 53.

1444 Die Bedeutung des Ereignisses spiegelt sich in der österreichischen Literatur wider. Vgl. Thomas Köhler/Christian Mertens (Hg.): Justizpalast in Flammen. Ein brennender Dornbusch. Das Werk von Manès Sperber, Heimito von Doderer und Elias Canetti angesichts des 15. Juli 1927. Wien, München 2006.

1445 „Es gehört zu dem minuziös – gleichsam graphisch – ausgearbeiteten Plan der ‚Dämonen', daß gerade an diesem Tag der Katastrophe die Lebensprobleme vieler Figuren sich klären." Helmut Olles: [Art. zu „Die Dämonen"]. In: KLL; Bd. II, Sp. 496–500; hier: Sp. 498.

1446 Vgl. hierzu auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 132.

1447 Zum realpolitischen Hintergrund vgl. Erich Scheithauer u.a.: Geschichte Österreichs in Stichworten. Teil V: Die Zeit der demokratischen Republik Österreich von 1918 bis 1934. Wien 1983, S. 116.

1448 Zwar stimmt es, dass der Held aus „Divertimento No I" es „als Vorzug ansieht, politisch desinteressiert zu sein" (vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 161). Indem der Biograph aber die deutliche ironische Distanz des Autors zu seinem Helden verschweigt, erweckt er den Eindruck, als bestünde zwischen Autor und literarischer Figur ein innerer Gleichklang. Dass dem nicht so ist, kommt in jenem kritischen Erzählerkommentar zum Ausdruck, wonach des Helden „Gleichgültigkeit zum Range eines Vorzuges sich erheben" wolle (vgl. E 9). Auch eine spätere, von aristokratisch-elitärem Geist geprägte Analyse, die die Hauptfigur den politischen Demonstrationen angedeihen lässt, wird durch die Erzählinstanz bloßgestellt, indem sie gewissermaßen gelangweilt hinzufügt: „Und so weiter, gleiche Tonart" (vgl. E 19).

richt", wie etwa Karl Kraus die Ereignisse jenes Tages bezeichnet hat,[1449] wird von Doderer in erster Linie aus dramaturgischen Gründen gewählt. Die Hungerkrawalle gestatten es dem Autor, sein erstes Divertimento sozusagen mit einem Knall beginnen zu lassen.[1450] Auch ein leicht ironischer Effekt lässt sich mit ihrer Hilfe erzielen: So ‚leiden' beide Parteien jener unglückseligen Liebesbeziehung, die sich während der „schweren Ausschreitungen und Plünderungen"[1451] im „Riesenschatten des Domes" (E 14) anbahnt, unter der Vorstellung, ihr innerer Rumor sei da gleichsam nach außen getreten, d.h. sie selbst seien Schuld an dem Gewaltexzess.[1452] Doch während der männliche Part (Adrian) die Vorstellung, der äußere Tumult sei „eine Emanation seines Inneren (‚aus ihm selbst ausgebrochen')",[1453] schnell wieder abschütteln kann, weitet sich diese fixe Idee bei der weiblichen Hauptfigur (Rufina) zu einer psychotischen Depression (klassischer Schuld- und Versündigungswahn) aus.

Zwar trägt das „Divertimento No I" in einem früheren Typoskript, das im Vergleich mit der Endversion noch weitere interessante Abweichungen offenbart, den Titel „Rufina Seifert".[1454] Unter dieser Bezeichnung und als „Erzählung" ausgewiesen, hatte Doderer das „Manuscript" auch zu dem 1926 von der Gemeinde Wien ausgeschriebenen Preis für Dichtkunst eingereicht (zusammen mit dem Gedichtband „Gassen und Landschaft" und dem exaltierten Prosastück „Die Bresche", was seine Chancen nicht unbedingt vergrößert haben dürfte).[1455] Abgesehen davon legt die erzählte Geschichte selbst die Vermutung

1449 Karl Kraus: Wiener Weltgericht. In: Die Fackel 23 (Dezember 1921), Nr. 583–587, S. 79–80.

1450 Eine Ansicht, die sich durchzusetzen scheint: „Die Arbeiterunruhen von 1921 fließen […] ohne den Anstrich realistisch-sozialer Zeitkritik in den Text ein, die Intention ist die Vermengung der historischen Ereignisse und ihrer Dynamik mit dem sie apperzipierenden Individuum". Ferdinand Schmatz: Bewegung durch Bewegung. Eine Innen-Außen Lektüre Heimito von Doderers. In: Ders.: Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung. Wien 1998, S. 99–117; hier: S. 110.

1451 Erich Zöllner: Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 5., vermehrte Auflage. München 1974, S. 503.

1452 Vor allem das „Divertimento No I" dürfte Schmidt-Dengler in der Ansicht bestärkt haben, in den „Divertimenti" würden die historischen Ereignisse „mitgedacht und auch glossiert", sie seien aber „nicht bedingend, sondern bedingt durch die Verfassung des Einzelmenschen". Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers schriftstellerische Anfänge, S. 102. Wie widersprüchlich dieser Aspekt des „Divertimento No I" gesehen werden kann (nämlich auch genau umgekehrt), beweist die Interpretation von Schmatz; seiner Meinung nach zeige der Text Vorgänge auf, „die den einzelnen mehr bestimmen als er sie". Vgl. Schmatz, Bewegung durch Bewegung, S. 111.

1453 Japp, Mikrologie der Wut, S. 42.

1454 Typoskript „Rufina Seifert" [Divertimento No I]. H.I.N. 223.200 d. WBR.

1455 Vgl. hierzu Doderers Bewerbungsschreiben an die Gemeinde Wien vom 14. März 1926, re-

nahe, Rufina sei „the heroine of the story", wie etwa Michael Bachem meint.[1456] Ebenso gerechtfertigt wäre es aber auch, in dem Studenten, mit dessen Erwachen am Morgen jenes Katastrophentages die Erzählung einsetzt (die kurze Introduktion zur allgemeinen politischen Stimmungslage einmal beiseite gelassen), die Hauptfigur des Textes zu erkennen. Zwar ist ihm kein ganzer einzelner ‚Satz' gewidmet (dieses Privileg kommt tatsächlich allein Rufina zu), doch insgesamt halten sich die Textmengen, die sich Rufina und Adrian widmen, ungefähr die Waage. So betrachtet, würde sich als das ‚eigentliche' Thema von „Divertimento No I" die Darstellung gewisser Stufen in der Entwicklung eines gar nicht so untypischen jungen Mannes offenbaren. Und Rufina hätte dann lediglich die Funktion, bestimmte innere und äußere Prozesse bei diesem auszulösen.[1457]

Zu Beginn präsentiert sich dem Leser (bzw. Hörer) ein ziemlich unleidlicher Adrian. Die Tage des unaufhörlich mit sich selbst befassten Studenten vergehen vorwiegend in „Mißlaune und Ödigkeit" (E 9). Gerne würde er „schärfere Fühlung" (E 10) mit dem Leben aufnehmen. Stattdessen verläuft sein Dasein in jeder Hinsicht gänzlich unheroisch. Dass es eine andere Existenzführung geben müsse als die seine mit ihren „kleinen, sich fortschleppenden Verkettungen" (E 10), offenbarte sich Adrian kürzlich in der Oper. Da hatte er das Empfinden, „als trenne ihn eine nur dünne Scheidewand zuinnerst entzwei, die eigentliche Kammer seines Lebens, das er zu führen hätte, verhüllend" (E 11).[1458] Die wachsende Kluft zwischen Ideal und Realität erhöht den Leidensdruck. Zunehmend verstimmt über seine eigene Situation, entwickelt der junge Mann quasiterroristische Gedanken. Er begeht jene „hirnrissige Verkehrtheit", die Doderer an sich selbst verachtete, nämlich „die *Mitmenschen* der eigenen Schuld und der eigenen Misserfolge wegen – zu *hassen*" (TB 109, 3. 1. 1923).

Ehe es außerhalb seiner selbst zu jenem tatsächlichen Wutausbruch kommt, dem der entfesselten Arbeitermassen, kulminieren die Gedanken des stu-

---

feriert nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien. Vgl. hierzu auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 172 f. Einer der sechs Preisträger, ausgewählt aus ca. 150 Bewerbern, war der von Doderer lebenslang ungeliebte Robert Musil, der sich nicht einmal selbst darum beworben hatte. Vgl. hierzu den Artikel über den E.P. Tal & Co. Verlag in der virtuellen „Österreichischen Verlagsgeschichte" (www.stadtbibliothek.wien.at).

1456 Bachem, Heimito von Doderer, S. 43.

1457 So auch bei Japp: „Eigentliches Thema ist der Versuch eines jungen Herrn, seinem Leben eine neue Richtung zu geben, wobei er aber ausgerechnet an eine Wahnsinnige gerät." Japp, Mikrologie der Wut, S. 41.

1458 Eine Erfahrung, die die Figur des Adrian mit ihrem Schöpfer teilt: „ich fühlte, dass ich neben einem zweiten Leben herlebte, wie durch dünne Wand davon getrennt, und dass dieses *zweite* mein eigenstes Leben in Wahrheit sei" (TB 197, 31. 3. 1924).

dentischen Flaneurs in einer ungebremsten Vernichtungsphantasie. Da hat er den Wunsch, dass man „den ganzen Dreck" (E 12) in die Luft sprengen möge. Hiermit ist vermutlich die gesamte Zivilisation gemeint. Diese dürfte ihm insofern wertlos und überflüssig vorkommen, als er ja selbst nicht teilhat an ihren Glücksoptionen. So empfindet Adrian etwa seine finanzielle Not als bedrückend. Von den „alten Büchern" (E 11) jedenfalls, die einer seiner Kameraden erstehen will, kann er nur träumen. Auch eine erotische Unterversorgung dürfte ihren Teil zur General-Ergrimmung, zur Wut auf diese ganze „läppische Vitalität, die hier entwickelt wurde" (E 12), beitragen. Hierfür spricht, dass Adrian ein typisch frauenfeindliches Erweckungserlebnis hat. Sein Ärger über die weibliche Gefallsucht, die sich in der aufreizenden ‚Performance' der „dumme[n] Weiber" (E 12) offenbart,[1459] hat ihren Ursprung natürlich in der Anziehung, die von den Objekten des angeblichen Hasses ausgeht. Erotisch angesprochen zwar, aber ohne Möglichkeit des sexuellen Zugriffs,[1460] entsteht im jungen Mann die ‚Teilzeit'-Misogynie.[1461] Um dies zu wissen, braucht man kein großer Psychologe zu sein.

Die Bekanntschaft mit Rufina verändert den jungen Helden aus „Divertimento No I", der im Herzensgrunde ein gutmütiges Kerlchen ist, bloß psychosexuell ein wenig verwirrt. Als Teil eines aktivierten Liebespaares erlangt Adrian ein emotionales Gleichgewicht. Auf diese simple Weise innerseelisch stabilisiert (d.h. nicht länger Gefahr laufend, pathogener Trauer anheimzufallen),[1462] überdies durch „ein schwerwiegendes Geldgeschenk" (E

1459 Die soziologischen Prämissen dieser Vorgänge hat Georg Simmel in „Zur Psychologie der Frauen" (1890) in den analytischen Blick genommen: „Die Schwäche der Frauen also ist es, die sie die Anlehnung an die Sitte zu suchen zwingt; denn selbst die Macht, die sie vermöge des geschlechtlichen Reizes ausüben, ist nur in einer gesitteten Gesellschaft möglich, wo die Befriedigung der Liebeswünsche von Werbung und Gewährung abhängig ist und das Versagen respektirt wird, aber nicht in einer ungesitteten, wo die individuelle Gewalt sich einfach dessen bemächtigt, was ihr gefällt, wenn es durch keine überlegene Kraft verteidigt wird." Vgl. Georg Simmel: Zur Psychologie der Frauen. In: Gesamtausgabe; Bd. 2. Frankfurt a.M. 1989, S. 66–102; hier: S. 80.

1460 Auch der Wunsch nach endgültiger Befreiung von den Fesseln des Sexualtriebs ist als Reaktion auf diese deprimierende Erfahrung denkbar. Die parallel zu „Divertimento No I" entstandene Heiligen-Erzählung „Seraphica" lässt darauf schließen, dass sich Doderer dieser Möglichkeit durchaus bewusst war (vgl. Kap. 6.5). Nicht von ungefähr hat Fleischer ein gemeinsames Thema der beiden Werke ausgemacht, nämlich die „Reinheit des ureigenen Selbst". Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 161.

1461 Über diesen Widerspruch im männlichen Geist hat Doderer nachgedacht: „Der Mann fühlt sich getrieben einerseits ‚das Weib' zu verneinen – und wie wild begehrt er ⟨sie⟩ es!" Vgl. TB 31, 9. 4. 1921.

1462 Kaum rückt die Möglichkeit geschlechtlicher Aktivität näher, nimmt die Anfälligkeit des jun-

18) eines wohlhabenden Onkels unverhofft finanziell abgesichert, gerät auch sein äußeres Leben in ruhigere Bahnen, beginnt für ihn „eine gesammeltere Zeit" (E 19). Adrians Wunsch zu lieben ist offenbar so groß, dass er Rufinas bedenklichen Geisteszustand, ihr überwiegend wirres Gefasel, vom „große[n] Neid" (E 14), von der „menschlichen Entwertung" (E 20) und von der Schuld, die sie angeblich an allem trage (vgl. E 14; E 20), nicht als solches wahrzunehmen vermag. Dass sie seine sexuellen Zuneigungsbekundungen lediglich passiv hinnimmt, „wie hinausgewandt aus diesem Bett und irgendetwas Entferntes mit Trauer suchend und mit wenig Hoffnung" (E 22), entgeht ihm ebenfalls. Zwar äußern sich bisweilen, ganz selten allerdings, Bedenken in ihm, „daß Rufina vielleicht schwachsinnig oder dumm sei" (E 23). Weil er aber von ihrem gleichermaßen verstörenden wie verstörten Wesen allzu sehr angerührt ist, wird seine Zuneigung nur noch stärker. Dass er sich lediglich in die Anspruchslosigkeit dieses weiblichen Geschöpfes („das Mensch", wie es später heißt), die Konfliktlosigkeit seines geschlechtlichen Verhältnisses „verliebt" haben könnte, bleibt ihm (zunächst jedenfalls noch) verborgen.[1463]

Auf die Dauer sind die sozialen und bildungsmäßigen Unterschiede zwischen dem Studenten und der „Sitzkassierin" (E 15) allerdings zu groß.[1464] Auch die geschlechtliche Interaktion hilft nur zeitweilig die Kluft zu überbrücken. Zwar strebt Adrian der Geliebten nach, wandelt auf ihren Spuren, verzichtet ihr zu-

---

gen Mannes für Neurosen rapide ab. Und so scheint sich einmal mehr zu bestätigen, „daß die neurotischen Symptome sexuelle Ersatzbefriedigungen sind". Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 297.

1463 In gewisser Weise ähnelt die Liebesbeziehung zwischen Adrian und Rufina derjenigen zwischen dem romantisch überspannten jungen Mann Nathanael und dem Automaten Olimpia in E.T.A. Hoffmanns Schauererzählung „Der Sandmann". Zwar gibt es bereits eine Untersuchung zu Einflüssen von E.T.A. Hoffmanns „Sandmann" bei Doderer. Sie bezieht sich aber vor allem auf „Die erleuchteten Fenster". Vgl. Stefan Diebitz: Fernrohr und Sturz. Zur Wirkungsgeschichte von E.T.A. Hoffmanns „Sandmann" bei Doderer und Jünger. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 2 (1994), S. 116–128.

1464 Der Erzähler rügt die unpolitische Haltung des männlichen Helden, für dessen plattitüdenhafte Reden er sich zu schämen scheint. Auch für den weiblichen Gegenpart besitzt der auktoriale Erzähler, der sich an einer Stelle übrigens unvermittelt (wenig professionell) in einen Ich-Erzähler verwandelt (vgl. E 30), offenbar keine großen Sympathien. Von dem Broterwerb der Rufina Seifert zeigt er sich nicht gerade begeistert: „sie […] saß ihre Existenz ab in jener Berufskategorie, für welche man in Wien den Ausdruck ‚Sitzkassierin' hat" (E 14). Über die Sitzkassierin als solche kann man auch anderer Meinung sein. Laut Otto Friedlaender war sie „die einzige Vertreterin tugendhafter und reizvoller Weiblichkeit in der Klausur des Wiener Kaffeehauses". Vgl. Otto Friedlaender: Der Klub des Wieners. In: Kurt-Jürgen Heering (Hg.): Das Wiener Kaffeehaus. Mit zahlreichen Abbildungen und Hinweisen auf Wiener Kaffeehäuser. Frankfurt a.M., Leipzig 1993, S. 91–97; hier: S. 97.

liebe sogar „auf eine beträchtliche Menge geistiger Güter, die ihn stets gut gekleidet hatten und zu allerlei dienlich gewesen waren" (E 23). Seinen intellektuellen Hintergrund jedoch kann er nicht dauerhaft verleugnen. Einmal in eine ihm gemäße Umgebung geraten, eine „Vereinigung scheinbar ungehemmter geistiger Beweglichkeit und Umschau" (E 31), in der ihn vor allem auch „die Frauen" (E 31) faszinieren, beginnt sich seine innere Abkehr von Rufina sogleich abzuzeichnen. Je energischer er gegenüber seiner Bekannten Sofja Mitrofanow, einer übrigens aus dem „Jutta Bamberger"-Fragment herübergeretteten Nebenfigur (vgl. FP 233), das Ereignis seiner „inneren Erneuerung" (E 31) zu rechtfertigen versucht, desto fragwürdiger dürfte selbst ihm seine Verbindung mit der „Kaffeehauskassierin" (E 31) erscheinen. Jedenfalls bleibt er „mißverstanden, geärgert und dabei unter allem recht zwiespältig angebohrt" (E 32) zurück, nachdem er seine neue alte Bekannte, die als „schwarzäugig, klug und wohlriechend" (E 31) recht einnehmend beschrieben wird, vor ihrem Haus verabschiedet hat.

Der Abend verfehlt seine Wirkung auf Adrian nicht. Als er am nächsten Tag seine Freundin im Kaffeehaus besuchen kommt, spürt er „Widerstand […] gegen Rufina" (E 32). Seiner Meinung nach, die er gegenüber seiner Freundin auch kundtut, gäbe es „nichts Schöneres als eine hochgebildete Frau", das sei „sozusagen die schönste Blüte unserer Kultur" (E 32). Es sind aber nicht diese Äußerungen, mit denen er Rufina in seelischen Aufruhr versetzt. Sein Vorwurf, sie könne es sich gefallen lassen, von den männlichen Besuchern des Kaffeehauses umworben zu werden, sie besäße also einen sexuell fragwürdigen Charakter, leitet die Wende ein. Den Ausschlag gibt eine weitere Szene, in der Rufina neuerlich, diesmal aber erheblich gröber, an ihre, wie der Autor selbst es in seiner „Skizze zu Divertissement No 1" nennt, „Schuld am Ganzen"[1465] erinnert wird: Der Josefine Pauly über den Weg laufend, die neuerdings mit dem Ex-Geliebten Rufinas geht, kommt es zu einem peinlichen Auftritt. Rufina versteht die beleidigenden Anschuldigungen der Freundin anscheinend dahingehend, dass ihr vorgeworfen wird, „dreckaten" (E 33) Gedanken anzuhängen.[1466] Adrian ist ihr in diesem Moment auch kein Beistand, verurteilt er die „[f]eine[n] Bekanntschaften" seiner Geliebten doch scharf. Den hierauf folgenden vitalen Ausbruch Rufinas beobachtet er mit Erstaunen: „wie maschingetrieben" (E 34) rennt seine Freundin davon.[1467]

1465 Sk I. [Skizzenbuch 1.1924]. Ser. n. 14.107 d. ÖNB, fol. 19v.

1466 Eine Auslegung, die späterhin dadurch bestätigt wird, dass Rufina kurz vor dem Ausbruch ihres Wahnsinns eine Rede der Josefine herbeihalluziniert, darin ihr vorgeworfen wird bzw. darin sie sich selbst vorwirft, „eh auch ganz gern a Mannsbild" haben zu wollen (vgl. E 28).

1467 Vielleicht ist es Zufall, dass Doderer hier den Vergleich „maschingetrieben" wählt, um den Vitalitätsausbruch seiner literarischen Figur zu beschreiben. Zur Unterstützung jener These,

Von Schuldgefühlen geplagt, verbringt Adrian die nächsten zwei Tage damit, nach seiner Freundin zu suchen. Reumütig kehrt er zurück „zu dem Bilde Rufinas, das er in sich trug“ (E 34). Dieses wird vermutlich endgültig zerstört, als er seiner ehemaligen Geliebten in der psychiatrischen Klinik ansichtig wird: Ihr übliches wirres Zeug faselnd, dient sie hier den Studierenden als Anschauungsobjekt. Eben noch ein Sensibelchen, das beim Anblick der irren Rufina ohnmächtig geworden ist, erwacht in Adrian rasch die Wissbegierde. Nachdem ihn der Dozent darüber aufgeklärt hat, dass die Patientin Rufina Seifert „unheilbar“ (E 37) sei, erhebt Adrian nicht etwa Einspruch gegen die psychiatrische Praxis des Wegsperrens. Ihn interessiert lediglich noch, wie es zu seiner „inneren Erneuerung“ durch „eine[] einfache[] Frau wie diese“ (E 38) kommen konnte. Was der Dozent ihm antwortet, bestätigt die bisherige Interpretation: „erotische[s] Erleben[] überhaupt“ (E 37) erkennt der Dozent als Ursache an sowie „die Eigentümlichkeit einer gewissermaßen dichterischen Produktivität“ (E 38), die einer bestimmten Art von Geisteskranken eigen sei.

Dass letztere Begründung eher unrealistisch und unglaubwürdig ist, scheint sich auch der Autor gedacht zu haben. Zwar lässt er den Dozenten sich hierüber lang und breit äußern. Demnach wären die Verrückten in Folge ihrer Wesensaufspaltung zu einer „jeder Banalität geradezu konträren unmittelbaren Anschauungs- und Ausdrucksweise“ (E 38) fähig.[1468] Dies unterscheide die Irrsinnigen von den „Gesundgebliebenen“, deren „geistige Papierwährung“ des „ursprüngliche[n] Goldgewicht[s] der Dinge“ (E 38) verlustig gegangen sei.[1469] Andererseits sei die Unfähigkeit, „das meiste gleichsam als ‚Fertigware‘ funktionell zu handhaben – vorzüglich Begriffe und deren Verkettungen“ (E 38), zugleich „eines der Zeichen gegen den Abgrund zu“ (E 38). Aus Tilgungen, die der Autor in dem hier bereits erwähnten „Rufina Seifert“-Manuskript vorgenommen hat, geht allerdings hervor, dass Doderer von seinem einstigen

wonach zwischen der Paarbildung in „Divertimento No I“ und dem vermeintlichen Liebesglück in „Der Sandmann“ eine Ähnlichkeit besteht, könnte dieser Textbefund allerdings dienen.

1468 In die Sprache heutiger Psychologie übersetzt: „Für den Psychotiker ist das Sprechen zum Abfuhrmittel psychischer Energie auf Kosten der Funktion als Instrument sozialer Kommunikation geworden. Eben diese veränderte Funktion gibt der psychotischen Sprache ihren unklaren, befremdenden Charakter.“ Julius Laffal: Sprache, Bewußtsein und Erleben. In: Psyche 24 (1970), H. 12, S. 889–894; hier: S. 891.

1469 Wie Fleischer mit Bezug auf diese Stelle erklärt hat, einte Doderer und Gütersloh eine große Sehnsucht, wonach es möglich wäre, „das ‚analoge‘ Ineinsfallen von Wahrheit und Wirklichkeit“ zu bewerkstelligen durch das, was sie „die ‚magischen‘ Worte“ nannten, „die im mythischen Zeitalter die Dinge noch tatsächlich bewegt hatten“. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 257.

Vorhaben ein deutliches Stück zurückgetreten ist, wonach es „[i]hre [Rufinas, M.B.] aufgelockerte, neologistische, dem *Namenlosen* nahestehende Sprech- u. Schweigeweise“ sei, „die *ihn* [Adrian, M.B.] geradezu ändert“.[1470] Ursprünglich hatte er sogar vorgehabt, diesen gewissermaßen sprachkritischen Komplex noch stärker mit dem Opern-Erlebnis zu verbinden, mit dem es in der bekannten Endfassung nur lose assoziiert ist.

Fast alle Stellen, die der Textrevision zum Opfer gefallen sind, betreffen diese Analogisierung von Opernbesuch und Sprachgebaren der Rufina-Figur. Demnach hätten beide Phänomene dieselbe existenzerneuernde Eigenschaft. Die Wirkung von Rufinas konfusen Reden wird da (Anfang zweiter ‚Satz‘) mit „warmen Quellen“ verglichen, „die nun aus ihm [Adrian, M.B.] sprangen, durchtraten durch jene erstarrte stockige Schicht von ausgeliehener Gescheidtheit [sic] und Meinungsgerümpel“.[1471] An anderer Stelle (Mitte zweiter ‚Satz‘; erneut nach einer Rede Rufinas) hätte der Autor seinen Helden beinahe hoffen lassen, dass er jetzt vielleicht „frei“ werde, „frei von diesen ganzen Dummheiten, die man immer redet – ja! ja! das wars! Da in der Oper! Und sie hat es, diese Glückliche …“[1472] Welche Befähigung genau es ist, die Rufina besitzt, erläutert eine weitere, späterhin gestrichene Passage (kurz nach der vorherigen Stelle). Demnach würde die junge Frau die Sprache nicht als Notbehelf gebrauchen. Keine „Worthülsen, Anschauungsrahmen, die sich ihm [Adrian, M.B.] seit Jahren in den Geist geprägt hatten“,[1473] beherrschten ihren Verstand. Vielmehr wäre sie in der Lage, die Welt „gleichsam frisch gehäutet und vollsten Sinnes *namenlos*“[1474] zu erschauen. Auch der Hinweis auf die Oper hätte hier wieder nicht gefehlt: „ja! dies war es, gewiß nichts anderes war es, was er damals in der Oper geahnt hatte …“[1475]

Indem der Autor die Gleichstellung von Kunstkonsum und Rufina-Erlebnis als gleichberechtigte „metaphysische Qualitäten“,[1476] wie man wohl mit Roman Ingarden sagen könnte, derart stark wieder zurücknimmt, beweist er seine durchaus berechtigten Zweifel an der Glaubwürdigkeit seiner ursprünglichen

1470 Sk. II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n 14.108 d. ÖNB, fol. 7r.

1471 Typoskript „Rufina Seifert“ [Divertimento No I]. H.I.N. 223.200 d. WBR, pag. 16.

1472 Ebd., pag. 22.

1473 Ebd.

1474 Ebd.

1475 Ebd.

1476 „Diese sich von Zeit zu Zeit offenbarenden ‚metaphysischen Qualitäten‘ […] sind es, die dem Leben einen Erlebenswert verleihen und nach deren konkreter Offenbarung eine geheime Sehnsucht hinter allen unseren Handlungen und Taten in uns lebt und uns treibt, ob wir es wollen oder nicht. Ihre Offenbarung bildet die Gipfel und die letzten Tiefen des Seienden.“ Vgl. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, bes.: S. 310–313; hier: S. 311.

Argumentation.[1477] Was das Vorhandensein dieses thematischen Komplexes (Ich-Spaltung und Sprachkritik) allerdings bezeugt (wenn auch in der Endversion weniger intensiv), ist die tiefe Verwurzelung des frühen Doderer in der Wiener Moderne, was sich bei der Analyse der Rufina-Figur noch eindeutiger zeigen wird. Bevor hierauf näher eingegangen werden soll, wäre allerdings noch der Ausgang, den das „Divertimento No I" für Adrian nimmt, zu bewerten.

Scharfe Worte gebraucht der Autor selbst, um das Verhalten Adrians zu beschreiben. Demnach werfe er Rufina, an deren Schicksal er laut „Skizze zu Divertissement No 1" die Schuld trage,[1478] „als *Invaliden* des Lebens"[1479] beiseite. Dass man die moralische Integrität seiner literarischen Figur in Frage stellen würde,[1480] hatte der Autor folglich einkalkuliert. Ob Adrian am Ende tatsächlich einen Fortschritt in seiner psychosexuellen Entwicklung gemacht hat, darf bezweifelt werden. In der Schlussszene, in der sich Sofja Mitrofanow „regelrecht und bis über beide Ohren" (E 41) in ihn verliebt, erklingt nicht von ungefähr dasselbe Musikstück, „welches unseren Knaben einst in der Oper hatte philosophieren lassen" (E 41). Man könnte diesen ‚Zufall' dahingehend interpretieren, dass Adrian wieder am Anfang steht.[1481] Aber auch eine Art ironisches Echo jener ‚romantischen' Ideen (bzw. jener als ‚romantisch' verkleideten sexuellen Bedürfnisse), die Adrian mit Hilfe Rufinas auslebte, könnte man hierin erkennen. Indem er „dies gleichsam hinunter[schluckt]" (E 41), wendet Adrian sich schließlich der überaus vernünftig sprechenden Sofja Mitrofanow zu. Er kehrt sich vom Irrationalen ab und wendet sich zum Rationalen hin.[1482]

1477 Da noch genügend Spuren dieses Themas übriggeblieben sind, verwundert es nicht, dass der eine oder andere Wissenschaftler hierin den eigentlichen Sinn des ersten Divertimentos erkennt. Reininger etwa meint, dass es Rufinas „vom Gewohnten abweichendes Verhalten und Reden" sei, das Adrian „in eine neue Dimension der Wirklichkeitserfahrung" treibe. Dies verallgemeinernd, kommt er auf den Gedanken, dass die Menschheit „an sich" verdammt sei, „das Los der Entfremdung von der Wirklichkeit zu erleiden, ohne daß sie sich dessen bewußt würde". Nur „ein außerordentliches Ereignis" könne „dieses Schicksal abwenden und den Kreis der Befangenheit sprengen". Vgl. Reininger, Die Erlösung des Bürgers, bes.: S. 16–18; hier: S. 16 u. 18.

1478 „Seine Schuld am Ganzen u. an ihr – ihre Schuld am Ganzen", so heißt es dort. Sk I. [Skizzenbuch 1.1924]. Ser. n. 14.107 d. ÖNB, fol. 20r.

1479 Ebd.

1480 So ergreift Kling entschieden Partei für Rufina, die seiner Meinung nach von Adrian und der Psychiatrie allzu rasch aufgegeben werde. Vgl. Kling, Madwoman and Muse, S. 52.

1481 Wie Kling dies tut, der die „Coda" von „Divertimento No I" als ein klares Signal dafür interpretiert, „that Adrian has ended up right back where he started, for unless the form is merely decorative, it returns to the beginning, even if Adrian is unaware that he has traveled in a circle, back to the entrapment he had felt before meeting Rufina". Vgl. ebd., S. 61.

1482 Indem Kling einerseits Rufina heilig spricht, muss er andererseits Sofja Mitrofanow dämo-

Es gilt als Zeichen der literarischen Dekadenz, „den Wahnsinn nicht bloß als bizarren Gegenstand, sondern auch als eine der virtuosesten Methoden literarischer Moderne in Szene zu setzen“.[1483] Aber nicht nur, indem Doderer in „Divertimento No I“ das Wagnis unternimmt, „einen psychotischen oder von Psychose bedrohten Menschen zu schildern“, was ihm, wie die Kritik urteilte, „in erstaunlichem Grade“[1484] gelänge (vgl. 4.2.2), beweist der Autor seine tiefe Bindung an die Wiener Moderne. Wie sich zeigen wird (und sich ja auch bereits angedeutet hat), ist es sinnvoll, das erste Divertimento vor dem Hintergrund des zeitgeistigen intellektuellen Milieus Wiens zu betrachten. Vor allem im Zusammenhang mit der Rufina-Figur, dieser „nicht mehr ganz junge[n] blonde[n] Frau“ (E 14), über die Adrian kaum mehr erfährt, als „die Umstände der Begegnung ihm verraten“ (E 19), greift der Autor zur inhaltlichen Legitimation einerseits und dichterischen Gestaltung andererseits vermehrt auf geistig-kulturelle Debatten zurück, die Anfang des 20. Jahrhunderts in seiner Heimatstadt geführt wurden.[1485] Neben der Reflexion sprachkritischer Einsichten à la Hofmannsthal („Ein Brief“)[1486] sowie dem Interesse an der Psychologie im Allgemeinen und an „disparaten Individualitäten und den (patholog.) Spaltungserscheinungen“ (TB 118, 29. 1. 1923) im Besonderen, wie sie der nachweislich von Doderer rezipierte französische Arzt Théodule Ribot in seiner Schrift „Les maladies de la personnalité“ (1885)

---

nisieren. Beides stellt eine Übertreibung dar: Weder gibt der textliche Befund Anlass dafür, die Liebesbefähigung der Rufina besonders hoch einzustufen. Vgl. ebd., S. 47. Noch ist es berechtigt, Sofja Mitrofanow mit dem Typ Weiblichkeit in einen Topf zu werfen, den Adrian zu Beginn von „Divertimento No I“ so sehr verabscheut, „Mädchen, deren Freundschaft die Maske für den Wunsch nach eigenem Haushalt war“ (E 10). Vgl. ebd., S. 50.

1483 Vgl. Wolfgang Lange: Im Zeichen der Dekadenz: Hofmannsthal und die Wiener Moderne. In: Rolf Grimminger/Jurij Murašov/Jörn Stückrath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek b.H. 1995, S. 201–229; hier: S. 210.

1484 Vgl. Dettmering, [Rez. zu „Die Erzählungen“].

1485 Als Sohn aus großbürgerlichem Hause bewegte sich Doderer bereits als Achtzehnjähriger wie selbstverständlich bei den Abendgesellschaften unter Industriellen und berühmten Gelehrten. Fleischer ist sich nicht sicher, „[w]ieviel vom Geist des Wien ab der Jahrhundertwende ihm dabei wirklich nahegebracht wurde“. Er vermutet aber, dass „es sich zumindest um einen selbstverständlichen kulturellen Hintergrund gehandelt haben“ dürfte. Als Beispiel nennt er „jene leidenschaftlichen Diskussionen um Weininger, die er [Doderer, M.B.] schon als Knabe gehört hatte“. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 68.

1486 Zu den sprachkritischen Tendenzen der Moderne vgl. Rolf Grimminger: Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende. In: Grimminger/Murašov/Stückrath (Hg.), Literarische Moderne, S. 169–200. Vgl. hierzu auch Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, S. 177–231.

verhandelte,[1487] wären hier vor allem die Annahme der Wesensverwandtschaft von Genie und Wahnsinn,[1488] insbesondere der Zusammenhang von „dichterischer Einbildungskraft und Wahnsinn“,[1489] ferner das Befassen mit der universellen Symbolik Weiningers sowie die Auseinandersetzung mit der Theorie der Weiblichkeit nach Freud und mit dem (auch am eigenen Dichter-Leib erlittenen) „Übel der Onanie“ (TB 38, 24. 4. 1921) zu nennen.[1490]

Wie im so genannten Chandos-Brief,[1491] diesem bekanntesten sprachkritischen Dokument der Moderne, dessen Wirkungsgeschichte schon früh einsetzt,[1492] ist auch in „Divertimento No I“ die Krise der Sprache ein zentrales Thema. Während in Hofmannsthals „Ein Brief“ (1902) der Lord Chandos im Gefolge seiner inneren Starre (sprich Seelenerkrankung) der Fähigkeit verlustig geht, Sprache als Referenzsystem zu gebrauchen,[1493] versinnbildlicht in dem berühmten Vergleich von den „wie modrige Pilze“[1494] im Munde zerfallenden Worten, tritt in Doderers „Divertimento No I“ der Sprachverlust entschieden als die letzte Folge der psychischen Dysfunktion in Erscheinung, folglich als ein schwerwiegendes pathologisches Symptom:[1495]

1487 Zur großen „Beliebtheit“ des Buchs von Ribot bei herausragenden Vertretern der Wiener Moderne (Bahr, Hofmannsthal und Mach) vgl. Lorenz, Wiener Moderne, S. 117 f.

1488 Zu der beachtlichen Popularität, zu der es die Theorie von der „Wesengleichheit von Geisteskrankheit und Genialität“ in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gebracht hat, vgl. ebd., S. 121 ff.

1489 Vgl. Wilhelm Dilthey: Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. Rede, gehalten zur Feier des Stiftungstages der militärärztlichen Bildungsanstalten am 2. August 1886. Leipzig 1886.

1490 Es mag verwundern, dass Weininger und Freud hier so einträchtig nebeneinander stehen, galten doch beider Positionen als unversöhnlich: „Wer Freud anerkennt, der kann Weininger höchstens als Fall würdigen. Wer Weininger ernstnimmt, der muß die Psychoanalyse für eine Krankheit des XX. Jahrhunderts halten.“ Jacques Le Rider: Heimito von Doderer und Otto Weininger. In: L'Actualité, S. 37–46; bes.: S. 42 f.

1491 Auch Kling vermutet intertextuelle Bezüge zwischen „Ein Brief“ und „Divertimento No I“. Vgl. Kling, Madwoman and Muse, S. 49.

1492 Zur Wirkungsgeschichte Hofmannsthals allgemein vgl. Gotthart Wunberg: Öffentlichkeit und Esoterik. Zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals. In: Ferdinand van Ingen u.a. (Hg.): Dichter und Lesen. Studien zur Literatur. Groningen 1972, S. 47–75. Zu zeitgenössischen kritischen Würdigungen des Chandos-Briefes vgl. etwa Werner Kraft: Der Chandos-Brief und andere Aufsätze über Hofmannsthal. Darmstadt 1977, S. 29 ff.

1493 „Daß die Sprache nicht mehr trägt, ist […] ein Ergebnis, zu dem das reflektierende Bewußtsein gelangt ist, und damit ist die Sprachkrise gegenüber einer Bewußtseinskrise sekundär.“ Vgl. Wunberg, Der frühe Hofmannsthal, S. 111.

1494 Hofmannsthal, Ein Brief, S. 465.

1495 Im Übrigen wurde auch der Chandos-Brief vereinzelt so interpretiert: „Das Hervorbrechen des Irrsinns: wie es sich vorbereitet“. Vgl. Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 154.

> Sie [Rufina, M.B.] erkannte nichts mehr, das Haus nicht als Haus, den Baum nicht als Baum, den Himmel nicht als Himmel, ihr hatte sich die Umwelt aus allen haltenden Klammern der Benennung und Übersicht gelöst, ein tiefer und sich erweiternder Spalt trennte die Versunkene am anderen Ufer davon ab. (E 30)

In beiden Werken ist die Sprachkrise außerdem Voraussetzung für eine neue Art des Erlebens, eine besondere Unmittelbarkeit der Erfahrung, eine Art namenloser Erkenntnis. So erklärt Lord Chandos, dass seine existenzielle Fremdheit dem Leben gegenüber bisweilen durch „freudige und belebende Augenblicke“[1496] durchbrochen werde. Es sei etwas „völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares“,[1497] das sich ihm dann in irgendeiner Erscheinung der alltäglichen Umgebung offenbare. Um die Wirkung dieses Phänomens zu beschreiben, wählt der Briefschreiber einen Vergleich, der auf das „Divertimento No I“ vorauszuweisen scheint:[1498] „mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend“,[1499] kündige sich die jeweilige Epiphanie im Alltag an.[1500] Metaphorisch ähnlich wird der seelische Gewinn beschrieben, den Adrian durch die Bekanntschaft mit Rufina erfährt (allerdings nicht, wie gesehen, nur der „sonderbare[n] Bezauberung“[1501] wegen, die ihm aus ihrem unkonventionellen Sprachgebrauch entsteht): „Das Leben wuchs aus hundert bisher versickernden Kanälen zum Strom, der trug und nährte.“ (E 21)

Wenn es tatsächlich stimmt (vgl. Kap. 4.4 + Kap. 4.5), dass das Erscheinungsbild des melancholisch-depressiven Komplexes ursächlich in einer „idiosynkratischen Reaktion auf den Objektverlust und im Scheitern des Signifikanten“ besteht, wie Julia Kristeva in ihrer fulminanten Studie „Schwarze Sonne“ erklärt habe, dann kommt dem Verfasser von „Divertimento No I“ das Verdienst zu, diese „Inkonsistenz der symbolischen Funktion“[1502] nicht nur thematisiert, sondern auch qua Dozenten-Figur klinisch diagnostiziert und als „eines der Zeichen gegen den Abgrund zu“ (E 38) klassifiziert zu haben (Stellung des Subjekts zur Sprache als *der* entscheidende Parameter der Theorie der

1496 Hofmannsthal, Ein Brief, S. 467.
1497 Ebd.
1498 Das Verdienst, hierauf als erster hingewiesen zu haben, gebührt Kling, Madwoman and Muse, S. 49.
1499 Hofmannsthal, Ein Brief, S. 467.
1500 Zu den neomystischen Tendenzen um die Jahrhundertwende allgemein vgl. Spörl, Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende.
1501 Hofmannsthal, Ein Brief, S. 469.
1502 Bayer, [Rez. zu „Soleil noir. Dépression et mélancholie“], S. 1021.

Melancholie).[1503] Da die Sprachsymptomatik des melancholisch-depressiven Syndroms allerdings (musikalisch-)ambivalent ist, nämlich einerseits „einen sublimatorischen Zugriff auf das verlorene Ding“[1504] sichern helfen (wie es der Rufina-‚Talk‘ in gewisser Weise stellvertretend für Adrian leistet)[1505] bzw. zu einem begriffslosen Verstehen der eigentlich namen- und sprachlosen Wirklichkeit führen kann (wie im Fall des Lord Chandos),[1506] andererseits aber auch in eine totale Verweigerung der Symbolisierung münden kann,[1507] kommt es zu der Behauptung von der Wesensgleichheit von Genie und Wahnsinn.[1508] Was „der Unterschied zwischen einem Geisteskranken – und einem Dichter“ sei, will Adrian vom Dozenten zu guter Letzt noch wissen. Dessen knappe Antwort lautet: „Wahrscheinlich gar keiner im Grunde.“ (E 39)

Dass Doderer bei der Konzeption von „Divertimento No I“ auf Notizen zu psychiatrischen Fällen zurückgreift,[1509] die im zweiten Skizzenbuch des Jahres

1503 Oder in den Worten eines ‚geübten‘ Melancholikers gesprochen: „Von Geburt an nicht gelernt zu haben, diesen Dingen allen überkommenen Sinn zu verleihen, sondern sie mit dem Ausdruck zu erleben, den sie abgetrennt von dem ihnen auferlegten Ausdruck besitzen.“ Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 433.

1504 Vgl. Kristeva, Schwarze Sonne, S. 107.

1505 „Zunächst durch die *Prosodie*, diese Sprache jenseits der Sprache, die dem Zeichen Rhythmus und Alliterationen der semiotischen Prozesse einfügt. Dann durch die *Polyvalenz* der Zeichen und Symbole, die das Benennen destabilisiert und durch die Konnotationsvielfalt eines Zeichens dem Subjekt die Chance eröffnet, den Nicht-Sinn oder den wahren Sinn des Dings zu imaginieren.“ Ebd.

1506 Wie der „sublimatorische Zugriff“, der das musikalische Potenzial der Sprache ausschöpft, lässt sich auch das „begriffslose Verstehen“ als etwas typisch Musikalisches auffassen, denn nicht anders heißt es ja allgemein, als dass „das Verstehen von Musik ein begriffsloses Verstehen“ sei. Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik. In: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977, S. 113–129; hier: S. 113.

1507 Ohne das ambivalente psychische Phänomen zu benennen, das in „Divertimento No I“ literarisiert wird, kommt Franziska Mayer angesichts der zwiespältigen Wahrnehmung des Depressiven ins Stutzen: „[…] die Trennung von der Außenwelt bringt offenbar einen ebensolchen Mangel an Aufnahme- und Wahrnehmungsfähigkeit mit sich wie die extreme Distanzlosigkeit gegenüber ihren Objekten.“ Vgl. Mayer, „Zeichen gegen den Abgrund zu“, S. 73.

1508 Vgl. hierzu Darstellungen des spätesten Hölderlin, die Bezug nehmen auf die traditionellen Hauptursachen des Dichterwahnsinns, das melancholische Temperament (diesfalls übrigens mit einem Seitenblick auf das ähnlich gelagerte Schicksal des Doderer-Vorfahren Nikolaus Lenau): Christian Oestersandfort: Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung. Tübingen 2006, bes.: S. 173–184.

1509 Wie aus den Vorlesungsbelegungen des Psychologiestudenten Doderer hervorgeht, könnte der angehende Autor an Patientenvorstellungen an der Universitätsklinik als Hörer teilgenommen haben. So inskribierte er im Wintersemester 1922/23 „Psychoanalytische Demons-

1924 versammelt sind,[1510] darauf hat die Forschung bereits aufmerksam gemacht.[1511] Vor allem der Bezug, den Doderer in diesen Notizen zur „universellen Symbolik" Otto Weiningers herstellt, hat aufhorchen lassen. Die Rückschlüsse, die hieraus gezogen wurden, sind nachvollziehbar.[1512] Ein Blick in jene Schrift, in der Weininger, bekanntlich einer der Hausgötter Doderers (vgl. Kap. 3.4.2), seine „universelle Symbolik" darlegt, offenbart allerdings einen weiteren, bisher unerkannt gebliebenen Zusammenhang zwischen Weiningerscher Metaphysik und „Divertimento No I".

Der Grundgedanke, auf dem Weiningers postum erschienene „Metaphysik" (1904) basiert, ist „die Theorie vom Menschen als dem *Mikrokosmus*".[1513] Weininger setzt voraus, dass der Mensch zu allen Dingen in der Welt ein Verhältnis habe. Daher müssten „alle Dinge derselben schon in ihm irgendwie vorhanden sein".[1514] Worauf das alles hinausläuft, ist das Folgende:

---

trationen" bei Paul Schilder. Vgl. Elisabeth Lebensaft: Die Eskapade in die Wissenschaft. Materialien zum Geschichtsstudium Heimito von Doderers. In: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 92 (1984), S. 407–440; hier: S. 414.

1510 Unter der Überschrift „Div I/4 (Klinik)" hat sich der Autor hier Notizen zu drei psychiatrischen Fällen gemacht. Der erste Fall betrifft eine weibliche Patientin, die Gold in einer Schachtel sieht, kurz bevor ihre Psychose einsetzt. Hieran interessiert Doderer vor allem die „Universelle Symbolik (Weininger)": „Bei den Kranken das *symbol.* Denken *stärker* ausgeprägt als bei Gesunden!" Der zweite Fall handelt von einer weiblichen Patientin, die unter Verfolgungswahn leidet. Doderer richtet sein Augenmerk besonders auf das Verschwimmen der „Grenze zw. Vorstellg. u. Wahrnehmg.", mithin auf den „Verlust der Ichgrenzen", den die Patientin erleidet: „Vorstellgn. gehen für Wahrnehmung u. *umgek.*" Der dritte Fall, der mit dem „Divertimento No I" am wenigsten zu tun hat, ist ein männlicher Exhibitionist, der durch die Verdrängung seiner Perversion zum Neurotiker wurde. In dem Zusammenhang fällt ein Freud-Zitat, das den „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" (1905) entstammt: „Die Neurose ist das Negativ der Perversion." Vgl. Sk II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n. 14.108 d. ÖNB, fol. 31v, 32r, 32v, 33r, 33v, 34r.

1511 Vgl. Sommer, Doderer und Weininger, S. 295.

1512 Auf die Spur gesetzt durch den Fall jener Patientin, die „Gold in einer Schachtel auf dem Dach" sieht, kurz bevor ihre Psychose einsetzt, sucht Sommer nach entsprechenden Stellen im „Divertimento No I", die auf eine Inspiration durch besagte Gold-Symbolik hindeuten könnten. Fündig wird er im vierten ‚Satz': Hier ist die Rede vom „flutenden Prunk letzter Sonne, deren Gold über alle Dachkanten träufte" (E 32) bzw. davon, dass „die letzte Sonnenglut […] von rückwärts um ihre Gestalten [griff], deren Umrisse förmlich flammten" (E 33). Daraus schließt er, dass Doderer hier ein Weiningersches Theorem, das von der „[u]niversellen Symbolik" nämlich, „[o]hne wesentliche Änderungen" übernehme. Vgl. ebd.

1513 Otto Weininger: Metaphysik (Enthaltend die Idee einer universellen „Symbolik", Tierpsychologie [mit ziemlich vollständiger Psychologie des „Verbrechers"] etc.). In: Ders.: Über die letzten Dinge. Im Anhang: Theodor Lessing, „Otto Weininger". München 1980, S. 121–140; hier: S. 122.

1514 Ebd.

> Jeder Daseinsform in der Natur entspricht eine Eigenschaft im Menschen, jeder Möglichkeit im Menschen entspricht etwas in der Natur. So wird die Natur, alles Sinnliche, Sinnenfällige in der Natur *gedeutet* durch die *psychologischen* Kategorien im Menschen und nur als Symbol für diese betrachtet.[1515]

In einer hieran anschließenden „Tierpsychologie“ kommt Weininger auch auf das Pferd, genauer: auf den Pferdekopf zu sprechen. Dieser habe ihm stets „einen merkwürdigen Eindruck“ gemacht, „einen Eindruck von Unfreiheit; und zugleich verstand ich, daß dieser Pferdekopf *komisch* wirken könne“. Als „äußerst rätselhaft“ beurteilt Weininger hernach „das fortwährende *Nicken* des Pferdes“. Endlich kommt er zu dem Schluss, „daß das Pferd den Irrsinn repräsentiere“.[1516] Womit unzweifelhaft bewiesen sein dürfte, dass die symbolische Sprache des „Divertimento No I“,[1517] vor allem die Pferdeschädel, die im dritten ‚Satz‘ als „das en[t]scheidende[1518] Zeichen der Vernichtung“ (E 26) angekündigt werden, sich Weiningerscher metaphysischer Anstalten verdanken:

> In jeder der vier Ecken des Raumes hatte Rufina einen Pferdeschädel erblickt: gebleichter Knochen, aus dem Dunkel bleckend. Die vier Schädel in gleichzeitigem langsamen Nicken: „Ja, da sind wir wieder.“ (E 26)

Ohne ein konkretes Beispiel zu geben, fragt sich Engelbert Pfeiffer gar, ob Doderer in Bezug auf das unvollendete Vorhaben des Philosophen, eine universelle Symbolik zu erstellen, „nicht die Nachfolge Weiningers angetreten“ habe.[1519]

1515 Ebd., S. 122 f.

1516 Ebd., S. 134.

1517 Tatsächlich geschieht in „Divertimento No I“ kaum etwas, das nicht noch eine Zusatzbedeutung besäße. Bis zur vollen Entfaltung der psychotischen Symptomatik bei Rufina dauert es neun Monate, von Jahresbeginn bis zum Herbst. In der hier schon vielfach zitierten ersten Planskizze bezeichnet Doderer dies als „*Terminsuggestion*“. Vgl. Sk. II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n 14.108 d. ÖNB, fol. 7r.

1518 In die Edition der „Divertimenti“ hat sich gut ein Dutzend Fehler eingeschlichen. Die meisten beruhen auf dem undeutlichen Schriftbild der schreibmaschinenschriftlichen Vorlage, etwa die nicht gerade seltenen Verwechslungen von „o“ und „e“. In „Divertimento No I“ muss es korrekt heißen: „und mit [o]hren- und herzverschüchterndem Knall“ (E 12); sowie: „bis dahin, wo wir sie [o]ben gefunden haben“ (E 16). Der Fehler, den ich hier korrigiert habe, ist allerdings ein reiner Tippfehler der Editoren.

1519 Vgl. Pfeiffer, Heimito von Doderers Alsergrund-Erlebnis, S. 23.

Michel Foucault hat erklärt, dass die „Sprache der Psychiatrie" ein „Monolog der Vernunft über den Wahnsinn"[1520] sei. Die Rede des Dozenten in der Psychiatrischen Klinik, die Doderer im vierten ‚Satz' des „Divertimento No I" wiedergibt, bildet hiervon keine Ausnahme.[1521] Was der Dozent über den Ausdruck „menschliche Entwertung" (E 38) äußert, den Rufina mehrfach gebraucht, um ihre Neigung zu autoerotischer Betätigung zu beschreiben, ist mit allergrößter Wahrscheinlichkeit eine Anspielung auf zeitgenössische Gedanken Freuds,[1522] die in den damaligen intellektuellen Kreisen Wiens als bekannt vorausgesetzt werden dürfen.[1523] Die Erklärungen des Dozenten gehören demnach in den „historischen Kontext der ersten großen Kontroverse, die während der 1920er und 1930er Jahre in der Psychoanalyse über die Theorie der Weiblichkeit geführt" wurde.[1524] So findet der Dozent den Ausdruck „menschliche Entwertung" für besagte manipulative Gewohnheit der Rufina, eine Gewohnheit, die übrigens auch dem jungen Doderer arge Gewissensbisse bereitete,[1525] durchaus treffend; denn er stimme ja auch „hinsichtlich einiger ungünstiger Veränderungen, die dabei mit den Jahren auftreten und sogar die Befriedigung auf normalem Wege erschweren oder unmöglich machen können" (E 39). Der Begriff beinhalte also nicht bloß eine „moralische ‚Entwertung'", „sondern auch eine

---

1520 Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a.M. 1973, S. 8.

1521 An der strikten Trennung zwischen den selbsternannten Vernünftigen und den so bezeichneten Wahnsinnigen hatte Doderer einige Zweifel. In einer Erinnerung aus den „Tangenten", die die weiter oben angenommene Teilnahme an Patientenvorstellungen durch Doderer bestätigen dürfte, äußert er sich kritisch: „Die Psycho-Analytiker auf der psychiatrischen Universitätsklinik zu Wien sind bei den Krankendemonstrationen immer in weißen Manterln oder Arbeitskitterln herumgelaufen [Asepsis des Seelenlebens?!] und waren sehr komisch." Über den Grund dieses Aufzugs spekuliert er sodann wie folgt: „alles vielleicht nur ein Mittel […], den archimedischen Punkt außerhalb der Krankheit [zu gewinnen], von welcher ihre eigene ‚geistige Gesundheit', so wie sie war, doch nicht genügend zu separieren schien, als eine wirkliche Wasserscheide, eine dezidierte" (T 152, 24. 8. 1942).

1522 Zu Einflüssen Freuds im „Divertimento No I" vgl. auch Loew-Cadonna, Zug um Zug, S. 214.

1523 Nach dem Ersten Weltkrieg stieg das Interesse an der Psychoanalyse rapide an. Seit Mitte der zwanziger Jahre stand sie „im Zenit ihres internationalen Ansehens". Vgl. Lohmann, Sigmund Freud, S. 72 ff.; hier: S. 75.

1524 Zu Freuds Theorie der „Psychosexualität der Frau" vgl. das gleichnamige Kapitel von Heidi Staufenberg in: Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2006, S. 162–167; bes.: S. 162–163; hier: S. 163.

1525 So bezichtigt er sich im Tagebuch des Masturbantentums: „Oh Qual, verfluchte Schweinerei, *die* Hölle! Ich kann das nicht mehr ertragen, um Gottes willen, wer, was *hilft* mir davon?" TB 35, 12. 4. 1921. Noch deutlicher wird er hier: „Ich *kann mich* also von der *Frau nicht unabhängig machen* weil ich sonst dem Übel der Onanie in die Krallen gerate, deren Qualen zu ertragen ich körperlich und seelisch nicht fähig bin!!!!" (TB 38, 24. 4. 1921).

solche in Bezug auf das Weibliche“ (E 39). Hierauf verweise überdies die Existenz des „Ausdruck[s] ‚das Mensch‘ für ein Frauenzimmer“ (E 39).

Die Vorstellungen, die dem Exkurs des Dozenten zugrunde liegen, hat Freud in seinen „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (1905) erläutert. Demnach sei das weibliche Kind bis zur Pubertät psychosexuell charakterisiert durch die Klitoris als der „leitende[n] erogene[n] Zone“.[1526] Erst mit der Weibwerdung, in deren Verlauf die Klitorissexualität als „ein Stück männlichen Sexuallebens“[1527] verdrängt werde, entwickele sich die Vagina zum leitenden genitalen Organ für die weibliche Sexualität.[1528] Wenn „die Übertragung der erogenen Reizbarkeit von der Klitoris auf den Scheidengang“[1529] misslingt, dann läuft dieser Theorie zufolge die junge Frau Gefahr, anästhetisch zu werden.[1530] Als Grund für die Weigerung der Klitoriszone, ihre Erregbarkeit abzugeben, spekuliert Freud auf die „ausgiebige Betätigung im Kinderleben“.[1531]

In „Divertimento No I“ führt der Dozent den schlimmen Zustand der Patientin dementsprechend auf „eine bestimmte schlechte Jugendgewohnheit“ zurück, „die sich bei ihr auch im späteren Leben erhalten hat“ (E 38). Wäre Adrian nicht ausschließlich an den eigenen sexuellen Sensationen interessiert gewesen, hätte er bemerken können, dass sich seine Freundin ziemlich „anästhetisch“ beim Koitus verhält. Das alles wäre weniger schlimm, gäbe es da nicht auch noch das Problem der Onanie und damit einhergehend das der Neurose. Freud hatte nämlich auch festgestellt, „daß das Weib im allgemeinen die Masturbation schlechter verträgt als der Mann“.[1532] Missglückt die Entwicklung der jungen Frau, gelingt es ihr also nicht, sich von der männlichen Sexualität zu

1526 Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Studienausgabe; Bd. V. Frankfurt a.M. 2000, S. 37–145; hier: S. 124.

1527 Ebd.

1528 Dieser entwicklungsphysiologischen Theorie liegt offenbar die Einsicht zugrunde, dass ein Geschlecht triebhafter sein müsse als das andere, weil es ja sonst keinerlei Evolution geben könne. Im Gefolge der „Pubertätsverdrängung“ nehmen laut Freud auf der weiblichen Seite die Sexualhemmnisse zu, was auf der männlichen Seite die libidinösen Reize verstärkt und für eine Steigerung ihrer Leistungen sorgt. Vgl. ebd.

1529 Ebd., S. 125.

1530 Auch in den „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse“ (1916–17 [1915–17]) hat Freud diesen Gedankengang artikuliert: „Es kommt für die Weibwerdung des kleinen Mädchens viel darauf an, daß die Clitoris diese Empfindlichkeit rechtzeitig und vollständig an den Scheideneingang abgebe. In den Fällen von sogenannter sexueller Anästhesie der Frauen hat die Clitoris die Empfindlichkeit hartnäckig festgehalten.“ Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 313.

1531 Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, S. 124.

1532 Sigmund Freud: Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds (1925). In: Studienausgabe; Bd. V, S. 253–266; hier: S. 263.

befreien, „um Raum für die Entwicklung der Weiblichkeit zu schaffen“,[1533] dann kann ein lebenslanger Konflikt einsetzen, „um sich vom Zwang zur Onanie zu befreien“.[1534] Da seine literarische Figur am häufigsten von „dera menschlichen Entwertung“ (E 35) faselt, spricht alles dafür, dass der Autor hierin die Hauptursache ihres Leidens erkannt wissen will. Verglichen mit dem üblichen Los desjenigen, der den Befreiungskampf vom „Zwang zur Onanie“ wieder und wieder verliert,[1535] ist Rufinas Schicksal allerdings bedeutend verheerter. In der Meinung, durch ihr ‚Vergehen‘ die Schuld an allen unerfreulichen Vorgängen in der Welt zu tragen,[1536] jedenfalls an den unerfreulichen Teilen der Welt, die sie zu Gesicht bekommt, verliert sie komplett den Verstand und landet schließlich in der Irrenanstalt, oder wie der Autor in einer nachträglich gestrichenen Stelle geschrieben hat: „in einem jener Auffänge, welche die Oeffentlichkeit sparsam genug für Menschen bereithält, deren innere Gefechtslage im Leben unhaltbar und weglos geworden ist“.[1537]

Mit dem Zusatz „Div I/4 (Gespräch mit Arzt)“ versehen, enthält das zweite Skizzenbuch eine (weitere) mögliche Inspirationsquelle (neben den in die Fußnoten verwiesenen Notizen zu drei psychiatrischen Fällen), die Doderer für das „Divertimento No I“ angezapft haben könnte, nämlich den Aufsatz „Menstruation und Psyche“ eines gewissen „Dr. Hauptmann“.[1538] Hierbei handelt es sich um einen 1924 in der Zeitschrift „Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten“ erschienenen Artikel, in dem der Autor, besagter Alfred Hauptmann, den „Versuch einer ‚verständlichen‘ Inbeziehungsetzung somatischer und psychischer Erscheinungsreihen“ macht.[1539] Auf der Basis fundierter Erfahrungs-

1533 Ebd.

1534 Ebd.

1535 In über „Die Weiblichkeit“ spricht Freud von der überragenden ursächlichen Bedeutung, die die Neurotiker ihrer Onanie einräumen: „Sie machen sie für alle ihre Beschwerden verantwortlich“. Freud kann sie allerdings nicht beruhigen: „denn die Onanie ist die Exekutive der kindlichen Sexualität, an deren Fehlentwicklungen sie allerdings leiden.“ Freud, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 557.

1536 Als „das Schuldreservoir für alle Schuld“ hat Wilhelm Stekel die Onanie in seinem Beitrag zur Diskussion, die die Wiener Psychoanalytische Vereinigung zum Thema „Die Onanie“ führte, beklagt: *„Die Onanie ist ein Nährboden für alle Vorwürfe. Sie ist das Schuldereservoir für alle Schuld. Sie ist gewissermaßen das Symbol der Schuld.“* Wiener Psychoanalytische Vereinigung (Hg.): Die Onanie. Vierzehn Beiträge zu einer Diskussion der „Wiener Psychoanalytischen Vereinigung“. Wiesbaden 1912, S. 29–45; hier: S. 38.

1537 Typoskript „Rufina Seifert“ [Divertimento No I]. H.I.N. 223.200 d. WBR, pag. 35.

1538 Vgl. Sk II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n. 14.108 d. ÖNB, fol. 1v.

1539 Alfred Hauptmann: Menstruation und Psyche. Versuch einer „verständlichen“ Inbeziehungsetzung somatischer und psychischer Erscheinungsreihen. In: Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten 71 (1924), S. 1–54.

berichte von ausgesuchten Studentinnen will Hauptmann die Frage klären, ob „*übereinstimmende* psychische Äußerungen vorhanden [sind], die bei näherer Analyse als verständliche, *überindividuelle Reaktion* auf menstruelle Einwirkungen im weitesten Sinne [...] angesehen werden müssen".[1540] Was der Psychiater und Neurologe hier an Ergebnissen zu Tage gefördert hat, dürfte Doderer inspiriert haben.[1541] Von paranoischen Reaktionen, der Veränderung des Ich-Gefühls und depressiven Verstimmungen infolge der Menstruation ist die Rede.[1542] Vor allem aber die Krankengeschichte einer Patientin, die an einer an die Menstruation gekoppelten Psychose leidet, dürfte Doderer gespannt studiert haben. So berichtet „Dr. Hauptmann" von einer jungen Frau namens Clara, die schon mit neun Jahren onanierte und dies auch („mit der Zahnbürste")[1543] weiterhin tut. Sie hat allerlei poetisch starke Sinnestäuschungen bzw. Halluzinationen, die jeden Dichter seit Georg Büchner („Lenz") aufhorchen lassen müssen, etwa die Befürchtung, „ihr Bett wäre ‚elektrisiert' und sie könnte deshalb in die Luft fliegen"[1544] und dergleichen mehr. Vor allem aber hat sie Phasen, in denen sie sich unentwegt als „unreines Mädchen"[1545] beschuldigt und fortwährend um Verzeihung bittet. Den Zusammenhang zwischen onanistischer Betätigung und Selbstbezichtigung streicht der Autor deutlich heraus. Schließlich verschlechtert sich der Zustand der Patientin: Die „ideenflüchtigen Verbindungen der Anfangszeit" werden zu einer „schizophrenen Zusammenhanglosigkeit".[1546] Ihr Zustand erklimmt „die Höhe *schizophrener Zerfahrenheit*", das „langsame Hineingleiten in die Psychose" dokumentiert sich.[1547] Dann finden wieder Wechsel zwischen expansiv-manischen Zuständen und depressiv ängstlichen Verstimmungen statt. Und so fort. Die Parallelen zu Rufinas Entwicklung in „Divertimento No I" sind allzu deutlich, als dass sie noch einer eingehenden Erläuterung bedürften.

Die „musikalische Mimikry", wie man mit Karl Krolow den Versuch der quasimusikalischen Gestaltung von Literatur auch bezeichnen könnte,[1548] ist in „Di-

---

1540 Ebd., S. 3.

1541 Zu dem spezifisch engen Verhältnis zwischen medizinischer Wissenschaft und Literatur seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wobei der Schwerpunkt des Interesses bei beiden Seiten auf der Psychopathologie liegt, vgl. Lorenz, Wiener Moderne, S. 121–124.

1542 Eine Kurzzusammenfassung des überlangen Hauptmann-Artikels, unterzeichnet mit Th. Ziehen, findet sich in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Bd. 97 (1925), S. 300–301.

1543 Hauptmann, Menstruation und Psyche, S. 30.

1544 Ebd.

1545 Ebd., S. 31.

1546 Ebd., S. 34.

1547 Ebd., S. 35.

1548 Karl Krolow: Gedicht und Musik als hörbare Landschaft. In: Ders.: Wenn die Schwermut

vertimento No I“ noch nicht besonders stark ausgeprägt. Zwar verfügt dieser erste musikalisch-literarische Streich über eine große Anzahl an wiederkehrenden Motiven, etwa das Band-Motiv, das die fließenden Übergänge zwischen innerer und äußerer Welt symbolisiert, oder die durchgängige Wasser-Motivik (sowie -Metaphorik), die zur Anzeige vehementer Entwicklungen im Unbewussten dient. Wie an anderer Stelle näher ausgeführt (vgl. Kap. 3.1.1), unterscheidet die vorliegende Arbeit zwischen ‚herkömmlicher' literarischer Leitmotivik, deren Akzent eindeutig auf der symbolischen Bedeutung liegt (eidetischer Sinn), und musikalisch-literarischen Motiven bzw. „phrasierten“ Motiven in Dodererscher Terminologie, bei denen der ornamentale Charakter überwiegt (operativer Sinn).[1549] Letztere Motivtechnik, die für die Divertimento-Form charakteristisch ist (vgl. etwa Kap. 5.4 + Kap. 5.6), fehlt in „Divertimento No I“ noch weitgehend.[1550]

Eines jener Leitmotive im ‚herkömmlichen' Sinne, das im „Divertimento No I“ wiederkehrt, ist das erwähnte Band-Motiv. Mit seiner Hilfe verdeutlicht der Text ein, wie man mit Gotthart Wunberg sagen könnte, „Depersonalisations-Syndrom“.[1551] Wenn hier ein Wort fällt, das die Literaturwissenschaft im Hinblick auf literarische Phänomene beim frühen Hofmannsthal für ihre Disziplin neu definiert hat,[1552] soll einmal mehr Doderers tiefe Verwurzelung in der Wiener Moderne bewiesen werden. Dass „eine eindeutige Abgrenzung zwischen einem Ich und der dieses Ich umgebenden Außenwelt der Objekte“ nicht existiere,[1553] hatte der Psychophysiker Ernst Mach in seiner „Analyse der Empfindungen“ (1886) erklärt,[1554] einer Schrift, die um die Jahrhundertwende herum von den modernen Literaten besonders aufmerksam rezipiert wurde.[1555]

Fortschritte macht. Gedichte, Prosa, Essays. Hg. v. Kurt Drawert. 2., erweiterte Auflage. Leipzig 1993, S. 297–309; hier: S. 298.

1549 Der Unterscheidung zwischen eidetischem und operativem Sinn eines Zeichens wäre noch hinzuzufügen, dass ersterer ein perzeptives Verhalten logisch-semantischen Typs und letzterer ein perzeptives Verhalten musikalischen Typs verlangt. Vgl. hierzu Petri, Literatur und Musik, S. 82–85.

1550 Auch unter mikromusikalischen Gesichtspunkten (Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen) betrachtet, ist das „Divertimento No I“ eher unterentwickelt.

1551 Vgl. Wunberg, Der frühe Hofmannsthal, S. 28.

1552 Vgl. ebd., S. 12 f.

1553 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu „Mach und ‚Jung-Wien'“ in Lorenz, Wiener Moderne, S. 112–117; hier: S. 112.

1554 So auch Doderer, dessen Beeinflussung durch Ernst Mach bisher allerdings nicht eindeutig nachgewiesen werden konnte (vgl. Kap. 4.5): „Umwelt und Innenwelt (ist es dasselbe?)“ (TB 301, September 1925).

1555 Zwar bestreitet Fleischer in seiner großen Biographie, dass Doderer sich je mit Ernst Mach auseinandergesetzt habe. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 140 f. Möglicherweise enthält das Tagebuch aber einen Hinweis auf die Kenntnisnahme Machscher Ideen durch Dode-

Adrian in „Divertimento No I" macht eine solche Erfahrung. So empfindet er jenes „dumpfe[] Brausen", das dem Ausbruch der Gewalt vorausgeht, „wie aus dem eigenen Leibe kommend" (E 12). Auch hat er das Gefühl, die Krawalle, in denen er sich plötzlich wiederfindet, seien „aus ihm selbst ausgebrochen" (E 13): „Es war wie eine Fortsetzung seiner selbst gewesen: ein Band aus seinem Innern, ja, hier innen festgemacht, das am anderen Ende dort außen mit hunderten von Fäusten raste." (E 13)

So dargestellt, zeigt sich die „Ausschaltung der alten metaphysischen Spaltung in Subjekt und Objekt"[1556] als etwas Unangenehmes, geradezu Gewalttätiges.[1557] Auch nachdem sich seine Gedanken geklärt haben, behält Adrian „die Vorstellung eines Bandes" (E 13) zurück, dessen zwingende Kraft allerdings nachlässt: „das Band fühlte er jetzt weniger straff gespannt, es stieg aus der Leibeshöhle und trat beim Munde aus …" (E 13) Durch die Lockerung des Bandes treten Innen- und Außenwelt wieder auseinander. Adrian gewinnt die Fähigkeit zurück, auf die Reize der äußeren Wirklichkeit zu reagieren.[1558] Endlich kann er „ein leises Wimmern in nächster Nähe", welches er „bisnun wie zu ihm selbst gehörig empfunden" (E 13) hatte, richtig einordnen (Voraussetzung für die Begegnung mit Rufina).[1559]

---

rer. Nicht lange vor Eintritt in die Divertimento-Hochphase findet sich hier ein Eintrag über das „Wunder", dass sich der „Mensch seinem eigenen Wesen gegenüber" wie folgt verhalte: „das Ich gespalten in ein betrachtendes Subjekt und ein betrachtetes Objekt; und beide wieder identisch" (TB 117, 29. 1. 1923). Zum Vergleich hier die Klage Machs über „die unhaltbare instinktive Spaltung des Ich in ein erlebtes Objekt und ein aktives oder beobachtendes Subjekt, die jeden lange genug quält, der diesen Fragen denkend näher tritt". Mach, Die Analyse der Empfindungen, S. 293.

1556 Lorenz, Wiener Moderne, S. 114.

1557 Offenbar gibt es kein Entkommen: Das Verfließen der Übergänge zwischen Subjekt und Objekt ist schädlich. Aber auch die Tatsache der „unerbittlich trennenden Körperwände" (E 23) ist Grund zur Klage.

1558 Erst wenn die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Spaltung, die laut Mach eine Spaltung des Ichs selbst zur Folge hat, zurückgenommen wird, ist das Subjekt offenbar wieder in die Lage, in ‚sinnvolle' Beziehung zur Außenwelt zu treten. Vgl. hierzu Wunberg, Der frühe Hofmannsthal, S. 39 f.

1559 Zwei weitere Manifestationen des Band-Motivs müssen erwähnt werden: Da wäre zum einen das „Redeband", das Adrian an einer Stelle „von den Lippen" reißt (vgl. E 20). Zum anderen zählen jene „Bilderketten" hierher, die in Rufina zusammenlaufen, kurz bevor sie wahnsinnig wird: „vor ihrem Munde etwa vereinigten sie sich zum gegenwärtigen Augenblick und dies vereinigte Band stieg hinab in ihre Leibeshöhle und mußte weiterführen" (E 27 f.). In beiden Fällen steht der Verbindungsgedanke im Vordergrund (Verbindung mit anderen Menschen, Verbindung mit der eigenen Vergangenheit). Aber auch die Brutalität, die diesen Vorgängen eigen sein kann (Abreißen des Kontakts, Vergewaltigung durch die Erinnerung), ist jeweils im Bild enthalten.

Ein weiteres ‚klassisches' Leitmotiv ist das Wasser-Motiv.[1560] Mit seiner Hilfe kündigt der Text kollektiv- und individualpsychische Prozesse des Unbewussten an.[1561] So wird das Ansteigen der politischen Unzufriedenheit in der Arbeiterschaft mit „Bewegungen im Grundwasser der Stadt" (E 9) verglichen (Gemeinschaftsseele). Auch dient das Wasser-Motiv dazu, psychodynamische Vorgänge im Innern von Rufina anzuzeigen (Einzelseele). Auf ihr Empfinden bei Ausbruch der Krawalle blickt der Text wie folgt zurück: „und Angst war wie quellendes Grundwasser hochgestiegen in ihr Bewußtsein" (E 15). Dieses Motiv wird in der Gegenwart der Erzählung wieder aufgegriffen. Nachdem Adrian seiner Freundin ein kleines politisches Referat gehalten hat, passiert Rufina das Folgende: „schon stieg die Angst undämmbar wie quellendes Grundwasser in ihr hoch" (E 20). Um den Ausbruch ihrer Psychose anzuzeigen, greift der Text schließlich vermehrt auf Wasser als „das geläufigste Symbol für das Unbewusste" (C. G. Jung)[1562] zurück.[1563] So hat Rufina hydroakustische Halluzinationen.[1564] Die Tropfen, die aus einem Wasserhahn im Treppenhaus fallen, sind für sie „in der Stille jedesmal hell und metallisch hörbar" (E 26). Nachdem die erste Welle des Wahns über sie hinweggebrandet ist, „hört sie plötzlich das metallische Klingen der fallenden Tropfen draußen stärker und stärker werden, Schlag auf Schlag" (E 29). Schließlich befürchtet sie, das Haus könne volllaufen, „auch durch das quellende Grundwasser" (E 29).

Wenn in „Divertimento No I" überhaupt Anzeichen jener der Musik sozusagen abgelauschten Motivtechnik nachweisbar sein sollten, deren vermehrtes Auftreten für die Divertimento-Form typisch ist, dann wären hier vor allem

1560 Zur Wassersymbolik bei Heimito von Doderer vgl. Franz P. Haberl: Water Imagery in Doderers Novels. In: Memory, S. 343–384; hier: S. 348–353.

1561 Dass sowohl bei der neurotischen Einzelseele als auch bei der „psychologischen Masse" die Äußerungen des Unbewussten überwiegen, hat Freud in „Massenpsychologie und Ich-Analyse" (1921) dargelegt.

1562 Jung, Archetypen, S. 21.

1563 Zur möglichen Beeinflussung des jüngeren Doderer durch C. G. Jung vgl. Achim Hölter: „Das Gesetz der Serie". Eine Notiz zu Heimito von Doderers Roman „Die Dämonen". In: Einsätze, S. 192–205; hier: S. 198.

1564 Die Rufina-Figur erfüllt fast alle diagnostischen Kriterien für eine schwere depressive Episode mit psychotischen Symptomen (vor allem gedrückte Stimmung, Schuldgefühle, Gedanken über die eigene Wertlosigkeit, Libidoverlust, psychomotorische Hemmung, Agitiertheit). Dass sie auch solche Symptome erkennen lässt, die als typisch schizophren gelten (mit der einzigen Einschränkung, dass die Wahnideeen und Halluzinationen nicht bizarr oder kulturell unangemessen sind), fügt sich ebenfalls ins Krankheitsbild. Vgl. Taschenführer zur ICD–10 Klassifikation psychischer Störungen. Mit Glossar und Diagnostischen Kriterien ICD–10: DCR–10. Bern u.a. 1999, S. 129–130.

zwei Sprachbilder zu erwähnen.[1565] Relativ stabil, d.h. syntaktisch und inhaltlich mehr oder weniger konstant wiederkehrend, stellen diese beiden Sprachbilder, die ebenfalls der den Text bestimmenden Wassermotivik zuzurechnen sind, Exemplare einer rudimentären „phrasierten“ Motivtechnik dar. So gebraucht der Text zur Veranschaulichung von Rufinas Erlösungsbedürftigkeit das Bild eines schäumenden Wasserfalls. Sie habe „noch einige Hoffnung“, heißt es im zweiten ‚Satz‘, „ihrer Wirrnis zu entgehen, sich daraus zu ergießen, wie ein weißer schäumender Wasserfall aus der finsteren Felsenschlucht vorbricht in helle freie Landschaft“ (E 21). Ebenfalls im zweiten ‚Satz‘ wird dieses Motiv in der wörtlichen Rede Rufinas wiederholt: „da […] hab’ ich immer an so einen schönen Wasserfall im Gebirg’ denken müssen“, bekennt die Irrsinnige mundartlich, „das kommt auch so rein und hell aus die dunklen Felsen“ (E 24). Schließlich kehrt die Formulierung im „*subjektive[n]* Abschnitt für *Rufina*“[1566] (dritter ‚Satz‘; Ausbruch des Wahnsinns) in auktorialer Perspektive wieder: „sie hatte dann nur das Dunkel gefühlt und die Sehnsucht sich daraus zu ergießen, wie ein weißer schäumender Wasserfall aus der Felsenschlucht vorbricht in helle, läutende, freie Landschaft“ (E 28).

Auf ganz ähnliche Weise operiert der Text mit dem Spinnennetz-Bild, das die Fragilität und stete Gefährdung des seelischen Zustands von Rufina anzeigt. Zunächst wird es durch den auktorialen Erzähler eingeführt (erster ‚Satz‘): „wie ein Spinnennetz vor einer Rohrmündung, aus der jeden Augenblick ein armdikker Strahl vorschießen kann …“ (E 15). Sodann kehrt es in Rufinas wörtlicher Rede dialektal abgewandelt wieder (zweiter ‚Satz‘): „es schießt dann auf einmal der Strahl gleich armdick heraus […] a Spinnweb vor’m Rohr […] a Spinnweb

---

1565 Ansätze zur „phrasierte[n] Motivtechnick“ (TB 346) sind Streichungen zum Opfer gefallen. So enthält das hier schon mehrfach behandelte „Rufina Seifert“-Typoskript eine größere, später ausgelassene Passage, in der eindeutige Motiv-Wiederholungen dieser Kategorie nachweisbar sind. Die getilgte Stelle schließt an den ersten Abschnitt des zweiten ‚Satzes‘ an. Sie enthält eine Begründung dafür, weshalb Adrian so sehr von Rufina angesprochen ist, weshalb er in ihrer Gegenwart „von Segen und Dank“ (pag. 16) übergeht. Hier interessiert nun weniger, dass der junge Mann die existenzielle Erneuerung, die er durch die Wahnsinnige verspürt, mit jener vergleicht, die er kürzlich in der Oper erfuhr. Vielmehr sollen die „phrasierten“ Motive nachgewiesen werden, die hier beinahe zum Einsatz gekommen wären: „in dieser dunklen Anlage, durch deren kahle Bäume die Lichter traten, stillstehend oder sich nah und fern verschiebend“ (pag. 16); klingt zusammen mit: „oder in einer Anlage, durch deren kahle Bäume die Lichter traten, stillstehend oder sich fern und nah verschiebend“ (E 19). Ferner: „es war nur wie ein vorüberschwimmender und versinkender Farbfleck im inneren Auge“ (pag. 16); greift zurück auf: „diese Vostellungen (wie vorüberschwimmender und versinkender Farbfleck im inneren Auge) belebten ihn nicht“ (E 11).

1566 Sk. II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n 14.108 d. ÖNB, fol. 7r.

vor der Wasserleitung" (E 23). Endlich nimmt sich die auktoriale Erzählinstanz des Bildes neuerlich an (dritter ‚Satz'; Ausbruch des Wahnsinns): „fein wie Spinnweb über der Wasserleitung" (E 28); und: „dieser Strahl hätte nicht nur eine Spinnwebe weggeschwemmt" (E 29).

Indem der Text das Wasserfall- und das Spinnweb-Bild mehr oder weniger wortwörtlich identisch sowohl im Bericht der Erzählinstanz als auch in der Figurenrede inszeniert, gewinnen diese beiden sprachlichen Bildkomponenten zusätzlich zu ihrem eidetischen Gehalt einen operativen Sinn. Nicht allein symbolisieren sie Vorgänge des unbewusst gewordenen Geistes (Sehnsucht nach Erlösung; seelische Gefährdungssituation). Auch erhöhen sie mit ihrer Klammerung eigentlich voneinander geschiedener Erzählbereiche (Erzählinstanz vs. Figurenrede) den Druck des Schicksals (Vorherbestimmtheit aller Ereignisse), der nicht nur auf diesem einen, sondern auf allen „Divertimenti" lastet. Nicht von ungefähr kündigt sich bereits in „Divertimento No I" eines der Dauerthemen des frühen Doderer an: das Verständnis vom Leben als großangelegter ‚Zwangsveranstaltung' eines alle Bereiche und Verhältnisse beherrschenden Fatums.[1567]

Wie bereits angedeutet, wird die Wassersymbolik in „Divertimento No I" durchgängig von einer Wassermetaphorik begleitet (wobei hier der Einfachheit halber unter den Begriff der Metapher auch der Vergleich subsumiert wird). So schwellen die Straßen bei Ausbruch der Krawalle an „wie donnernde Ströme" (E 9). Die hereinfegenden Menschen werden mit einer „Sturmflut" (E 12) verglichen. Ihr Geheul hebt an „wie Brandung" (E 16). Die Scheiben des Geschäfts brechen „als Katarakte von Splittern und Scherben" (E 16). Von dem verwüsteten Lokal heißt es, dass aus ihm „schon die Menge abgeflutet war" (E 16). Rufina ist von einem „Splitterregen" (E 16) getroffen und verletzt worden. Für Adrian verlieren nach Anbahnung des Verhältnisses mit Rufina frühere Gassen „wie verlassenes Bachbett" (E 16) ihren alltäglichen Charakter. Über die Sprache der Rufina heißt es, sie fließe bisweilen hin „wie ein trauriges Rieseln" (E 20). Die Mitteilung von Adrians innerem Erneuerungserlebnis kleidet sich in zahlreiche Wassermetaphern: „Aus Neuem erfloß Neues […]. Das Leben wuchs aus hundert bisher versickernden Kanälen zum Strom, der trug und nährte." (E 21) Von einem Wirtshausgarten aus beobachten Adrian und

1567 Das „Divertimento No I" nimmt in dieser Hinsicht eine Metaphorik vorweg, die in „Divertimento No IV" systematisch ausgebaut wird (vgl. Kap. 5.4): Existenz, die „in Gleisen" (E 9) verläuft; Leben, das in „Umhegungen der Ordnung und des gewohnten Zwanges" (E 9) sich abspielt; Tage, die „in Beschränktheit und Druck" (E 10) verbleiben; Phänomene, die „das Zeichen alltäglichen Gleises" (E 16) tragen.

Rufina, wie „aus dem Gäßchen ein Kinderschwall [sprudelt]“, „als wäre dort zwischen Kirche und Haus plötzlich eine Quelle entsprungen, als spülte sie nun mit reiner Flut da heraus“ (E 24). Dann sinkt die Stadt in den Sommer „wie in ein auflösendes Bad“ (E 25). Und die nicht nur von Adrian, sondern auch bald von allen guten Geistern verlassene Rufina vermutet, dass die anderen Menschen „wohl irgendwo in Fröhlichkeit zusammengeströmt“ (E 26) sein könnten. Ihren Wahnsinn empfindet sie als einen Donner im Hirn, „als ginge ein Strom von Felsblöcken hindurch“ (E 29). Auch hat sie tags darauf von ihrem Platz an der Kaffeehauskasse aus den Blick „draußen im Strom der Straßen liegen“ (E 32). Ehe ihr Wahnsinn „im noch einmal anschwellenden Stadtabend“ (E 32) endgültig ausbricht, greift der Text ein letztes Mal energisch auf die Wassermetaphorik zurück. Vom „flutenden Prunk letzter Sonne“ ist da die Rede, „deren Gold über alle Dachkanten träufte und lange Reihen von Fenstern in flüssiger Glut stehen ließ“ (E 32). Es ist also zweifellos richtig zu sagen, dass das „Divertimento No I“ einen „zur Gänze hydrodynamisch gestalteten Bildbereich des ‚Lebensstromes‘“[1568] aufweise. Stärker noch als in „Divertimento No I“ wird der Autor nur in „Divertimento No II“ auf die symbolische Kraft des Wassers vertrauen (vgl. Kap. 5.2).

5.2 „Divertimento No II“ – in der andersgeformten Welt (1925)

> „Das ist ‚im neuen Lichte, in der andersgeformten Welt‘ (D V oder II?): dieses vollbrachte auftragsgemäße Verlassen einer Abgeschnürtheit, die constitutiv für jenes erste Leben war.“[1569]
> Heimito von Doderer

> „Der Wasserspiegel, unter welchen eine Gegend kommt (Divertimento No II) ist gerecht, vor ihm, oder eigentlich an und unter ihm, sind alle gleich, wie im Tode.“[1570]
> Heimito von Doderer

Das „Divertimento No II“, das Doderer ab Mitte November 1925 nachweislich „[i]n Arbeit“ hatte (vgl. TB 303, 16. 11. 1925),[1571] und nach seiner „Durchfüh-

1568 Vgl. Mayer, „Zeichen gegen den Abgrund zu“, S. 63.
1569 CI 286, 14. 4. 1954.
1570 CII 175, 9. 4. 1959.
1571 Heydemann, der die zeitweilig anstelle des Tagebuchs geführten Arbeitsjournale des Autors sichtete, kann mit den genauen Herstellungsdaten aufwarten; demnach arbeitete Doderer

rung", die ihm, wie schon im Fall von „Divertimento No I" (vgl. Kap. 5.1), freilich zu lange dauerte (vgl. TB 304, Dezember 1925), nicht nur für „gelungen", sondern in technischer Hinsicht wohl auch für wegweisend erachtete (vgl. TB 305, 15. 12. 1925), erzählt von einem wehmütigen Anfall von Sehnsucht nach dem verlorenen *Leben*, der, wie aus der psychoanalytischen Praxis bekannt ist, stets eigentlich dem entschwundenen *Lieben* gilt.[1572]

Hauptfigur des in der Forschung bisher kaum beachteten „Divertimento No II" (vgl. Kap. 2), das der Autor ursprünglich auch unter dem ebenso schlichten wie treffenden Titel „Wasser" führte,[1573] ist ein gewisser Jaroslaw Jentsch, ein „Mann von 35 Jahren" (E 42), wie er den „Zuhörer[n]" (E 42)[1574] gleich zu Beginn vorgestellt wird, Ehemann und Vater von drei Kindern, zweiter Direktor bei einer Firma namens Kneiper, der sich unversehens, ohne dass *ihm* hierfür der Grund ersichtlich würde, in einer Phase existenzieller Verstörung wiederfindet. Was den ‚Helden' des zweiten Divertimentos unbewusst entsetzen, was ihm das Gefühl von „Abgeschnürtheit" bereiten dürfte, um hier das Schlüsselwort aus dem ersten Eingangszitat dieses Kapitels aufzugreifen, ist das Dasein als solches, besonders aber seine Eigenschaft, ständig unwiderrufliche Vergangenheiten zu produzieren:[1575] „sieh her, so war – dein Leben: das war alles durchaus nicht vorläufig" (E 42). So heißt es im lyrisch-reflektierenden Auftakt dieses „Unterhaltungsstücks", das weniger noch als alle anderen „Divertimenti" (frühe wie späte Versuche) seiner musikalischen Gattungsbezeichnung gerecht zu werden vermag. Das „Divertimento No II", in dem der Autor erstmals in der „Divertimento"-Reihe mittels seiner ‚extremen' Technik ein Denken zu literarisieren versucht, das mit Pessoa als „erweitertes Fühlen"[1576] bezeichnet werden

„vom 15. XI. bis 14. XII. 1925" am „Divertimento No II". Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 352.

1572 „Zweck und Sinn des Lebens liegen im Leben selbst. Wenn Menschen fragen: Wozu lebe ich denn? – dann sind sie sexuell nicht befriedigt. Wer glücklich liebt und befriedigt ist, frägt nicht nach dem Sinn des Lebens. Die Frage nach dem Sinn des Lebens ist durch die Tatsache des Glückes erledigt." Stekel, Onanie und Homosexualität, S. 136.

1573 Vgl. Typoskript „Wasser" [Divertimento No II]. H.I.N. 223.201 d. WBR.

1574 Ansprachen an die Zuhörer sind in den „Divertimenti" eher selten. Dies geschieht sonst nur noch im „Divertimento No V", in dem der Erzähler sich für berechtigt erklärt, den Inhalt der Korrespondenzen seines Helden zu kennen, „ja gegebenenfalls den Zuhörern daraus Mitteilung zu machen" (vgl. E 137).

1575 „Die Zukunft bedeutet für den Melancholiker nicht die Verwirklichung der Möglichkeiten, sondern die Möglichkeit des Vergehens von wirklichen Dingen: die Zukunft bezieht sich auf die Vergänglichkeit, das heißt es gibt keine Zukunft, sondern ausschließlich zukünftige Vergangenheit." Földényi, Melancholie, S. 352.

1576 Fernando Pessoa: António Mora – Die Rückkehr der Götter. Frankfurt a.M. 2008, S. 14.

könnte, ist tatsächlich von einer besonderen „Trübsäligkeit“, um mit dem späten Doderer zu reden (vgl. DW 6).

Verbleiben wir noch ein wenig am Anfang des „trübsäligen“ Stücks: In erhöhte Existenzbereitschaft versetzt, verbessert sich offenbar die Fähigkeit des Individuums, auf das Unbewusste, „diese still vorüberschwimmenden Bilder“ (E 42), zu achten. Entsprechend der Lehre des von Doderer lebenslang hoch geschätzten Psychologen Hermann Swoboda,[1577] dessen fragwürdige Leistung in der vorgeblichen Aufdeckung mannigfaltiger Periodizitäten des Seelenlebens besteht (vgl. Kap. 3.4.2),[1578] kündigt sich bei Jentsch eine Erinnerung mittels einer „Ähnlichkeitsassoziation“ an. Deren Wesen besteht laut Swobodascher Definition darin, einzelne Vorstellungen aus einem größeren Ganzen herauszulösen und diese mit Vorstellungen eines anderen Ganzen zu verbinden.[1579] Auch die Sprache könne von jener höheren biorhythmischen Warte aus, die der Wiener Psychologe anstelle des Unterbewusstseins voraussetzt, assoziationspsychologisch eingesetzt werden. Hier besteht allerdings ein Hindernis. In dem Maße nämlich, „als sich der Blick auf das Ganze einstellt“, verlören „die einzelnen Teile die Fähigkeit, sich mit gleichen Teilen aus anderen Ganzen zu assoziieren“.[1580] Damit die Sprachassoziation gelinge, sei es demnach notwendig, dass „die Verbindung zwischen Wort und Bedeutung“ sich lockere,[1581] wie dies bei Kindern noch der Fall sei, bzw. wie dies bei depressiv Verstimmten zu beobachten ist (vgl. Kap. 4.4 + Kap. 4.5). Um verständlich zu machen, was er hiermit meint, empfiehlt Swoboda die kleine Sprachkrise für den Heimgebrauch: schnelles Sprechen eines Wortes mehrfach nacheinander, bis „ein sehr charakteristischer Augenblick“ eintritt, „wo das Wort mit einemmal den vertrauten Klang verliert und bedeutungslos wird“.[1582] Eine Klangassoziation jedenfalls ist es („wer anderer“/„Veranda“), mittels derer der offenbar melancholische ‚Held‘ von „Divertimento No II“ seine Jugendliebe Martha heraufbeschwört: „wer anderer; – Veranda – ja, der ‚Stiftenberg‘“ (E 42).

Als gäbe es nicht nur im Seelenleben eine assoziationsbildende Kraft, sondern als wirke eine „Anziehung des Bezüglichen“ (TB 703, April 1935) auch im äußeren Geschehen tatkräftig mit, eine Ansicht, von der Doderer offenbar bereits überzeugt war, noch bevor er mit der hier zitierten griffigen Terminolo-

---

1577 Vgl. hierzu Treml, Venerabilis Magister! – Dilecte Doctor!, S. 48 ff.

1578 Eine Lehre, die im „Divertimento No II“ auf die einfache Formel gebracht wird: „nach geheimen Gesetzen ist alles da zu seiner Zeit“ (E 43).

1579 Vgl. Swoboda, Studien zur Grundlegung der Psychologie, S. 30.

1580 Ebd., S. 41.

1581 Ebd., S. 42.

1582 Ebd.

gie des Dichters Wilhelm von Scholz bekannt wurde, dessen „zu Wien im März des Jahres 1928“ (TB 702, April 1935) gehaltenen Vortrag über den Zufall er begeistert rezipiert hatte (vgl. Kap. 5.5), ereignen sich in „Divertimento No II“ gleich mehrere besonders günstige Zufälle. Zunächst einmal helfen vorteilhafte Umstände, das Handlungsgeschehen an einen Ort zu verlagern, der einem der Hauptanliegen des Textes, nämlich der Thematisierung des Unbewussten, symbolisiert durch das Wasser,[1583] besonders entgegenkommt. Wohl nicht zuletzt auch durch den „Sommer“ und die „Last der Sonnenhitze“ (vgl. E 43), die bei Doderer stets auf eine erhöhte Depressionsgefahr hinweisen (vgl. Kap. 4.2.2), in eine Art Betäubungszustand versetzt, lässt sich Jentsch, dessen Frau und Kinder zu dieser Jahreszeit bereits auf dem Lande weilen, durch die Stadt treiben. In einem Café einkehrend, das auch von einem befreundeten Künstlerkreis frequentiert wird, hofft er auf Ablenkung von sich selbst. Da erfährt er aus einer illustrierten Zeitung, die für Gesprächsstoff am Tisch der Bekannten sorgt, dass sein Heimatort, „wo er Kindheit und erste Jugend und alle Ferien als Student verbracht hatte“ (E 45), bald zur Gänze „unterhalb des Spiegels des für das neue Kraftwerk […] bestimmten Stausees zu liegen kommen“ (E 46) wird.[1584] Nachdem sein Vorgesetzter ihm auch noch anderntags gänzlich unerwartet frei gegeben hat, damit er früher als geplant seiner Familie aufs Land nachreisen könne, fährt der von Sehnsucht nach „metaphysischen Qualitäten“ (Roman Ingarden) getriebene Jentsch stattdessen in jene unter Wasser gekommene Gegend seiner Kindheit, die dem „Divertimento No II“ ab dem zweiten ‚Satz‘ die spektakuläre Kulisse leiht.[1585]

Wie das zweite Eingangszitat dieses Kapitels vermuten lässt, beabsichtigt die Szenerie, in die das „Divertimento No II“ den Helden entführt, eine mindestens einschüchternde Wirkung auf ihn auszuüben. Tatsächlich korrespondiert der Aufenthalt in der „andersgeformten Welt“ (E 49) mit seiner depressiven

1583 Vgl. Jung, Archetypen, S. 21.

1584 „Der Beginn des 20. Jh. war durch mehrere bahnbrechende Entwicklungen im Hinblick auf den Talsperrenbau charakterisiert.“ Alexius Vogel: Die historische Entwicklung der Gewichtsmauer. In: Günther Garbrecht (Hg.): Historische Talsperren. Stuttgart 1987, S. 47–55; hier: S. 54. Dieser technische Fortschritt ist natürlich auch an Österreich nicht spurlos vorüber gegangen. Vgl. hierzu etwa A. Vogel: Historische Sperrenbauten im monarchistischen Österreich bis zum Beginn des alpinen Speicherbaues. In: Wasser + Boden 37 (1985), H. 8, S. 372–376.

1585 Für das Zustandekommen der grandiosen Wasserlandschaft zeichnet jener technische Fortschritt verantwortlich, den der Autor, in großem Widerspruch zur bauunternehmerischen Familientradition der Doderers (sein Vater war als Unternehmer u.a. mit der Wienflussregulierung und der Anlage des Nord-Ostsee-Kanals befasst), in „Divertimento No IV“ so heftig kritisieren wird (vgl. Kap. 5.4).

Gemütslage, ja, hilft sogar noch, diese zu vertiefen. So erblickt Jentsch die Landschaft, zunächst noch vom Fenster des Gasthofes aus, in dem er untergekommen ist, „wie hinter Glas“ (E 48) befindlich, „von ihm getrennt, daß es nicht in ihn eindrang: diese Mauer; dieses Wasser; diese Ortschaft halb im Wasser“ (E 48). Seine Apperzeptionsstörung schlägt sich gar bis in die syntaktischen Strukturen der Sprache nieder, die der Autor zur Beschreibung der Jentsch'schen Wirklichkeitserfahrung gebraucht: „Und er begriff nichts und war leer und hatte es anders und schöner und furchtbarer erwartet.“ (E 49) Indem der Autor sich hier für den exzessiven Gebrauch der Parataxe entscheidet, die über die koordinierende Konjunktion „und“ in Gang gesetzt wird, verleiht er der fehlenden Wahrnehmungshierarchie im Bewusstsein seiner Figur auch mittels struktureller Gleichordnung der Satzteile Ausdruck. Jentsch erscheint alles gleichrangig, gleich-wertig oder gleich-wertlos.

In der Folge sind es vor allem die ‚toten' Eigenschaften jener sich hinter der Talsperre stauenden künstlichen Wasserlandschaft, die Jentsch bei seiner Bootserkundungstour auf dem Wasserspeicher zu ängstigen scheinen: etwa, dass das Ufer „nicht Binsen und Schilf“ (E 49) aufweist, dass der See „nicht Fische hat, nicht Wasserrosen“ (E 50). Sich auch bedroht fühlend durch die Staumauer, die „Strecke und Ferne“ (E 50) abschließt, braucht es nur noch Dämmerung und Mondlicht, um eine „Grauen und Überrieseln“ (E 50) bereitende Schauerromantik zu erzeugen, in der das „weiße Haus“ (E 50), jedenfalls der Teil, der noch nicht unter Wasser steht, als unheilvoller Zielpunkt der Jentsch'schen Sehnsüchte erscheint. Auf der Veranda seines ehemaligen Elternhauses anlangend, imaginiert er den heimlichen Anlass für die Reise als gespenstische Erscheinung: „[W]eiß, ins Dunkel gedrückt“ (E 51), so erinnert er sich an seine Jugendliebe Martha. Als sie tatsächlich, nachdem er das leere Haus im Mondlicht durchwandert hat, mit einem Mal auf der Terrasse erscheint, nimmt jene „Anziehung des Bezüglichen“, die hier bereits als Konstituens der Handlung gewürdigt worden ist, phantastische Züge an. Angesichts der zahlreichen unwahrscheinlichen Zufälle drängt sich die Frage auf, ob das „Divertimento No II“ insgesamt nicht als ein Wunsch- bzw. Angsttraum aufgefasst werden sollte.[1586]

1586 Während der Doderer-Tagung „Doderer, das Kriminelle und der literarische Kriminalroman“, die vom 8. bis 10. September 2006 im Literarischen Colloquium Berlin stattfand, hat Vincent Kling, seines Zeichens Übersetzer der Dodererschen Erzählungen ins Amerikanische, in einem persönlichen Gespräch mir gegenüber die Meinung geäußert, dass das „Divertimento No II“, ähnlich wie die Binnenhandlung in „Divertimento No IV“, ein Traumszenario behandle. Vor allem auch eine logische Ungereimtheit könnte diese Vermutung stützen: Wie realistisch ist es, dass jemand, der nach langer Zeit in seinen Heimatort zurückkehrt, keinen Gedanken an seine Eltern verschwendet, die ja hier mit ihm dereinst gelebt haben müssen?

Allerdings mehren sich in diesem ‚Traum' ab dem dritten ‚Satz' auch wieder die Stimmen, die dem ‚richtigen' Leben zu entstammen scheinen. So hat jene „venezianische Nacht" (E 53), die da auf der Terrasse seines im Wasser versinkenden ehemaligen Elternhauses „bei den Klängen eines Grammophons" (E 53) stattfindet, für Jentsch „einen durchaus provinzialen Beigeschmack" (E 53). Obwohl er bemüht ist, sich von dem „nächtlichen Wasserpicknick" (E 53) ironisch zu distanzieren, bleibt das „wahnsinnig[e]" (E 54) Treiben dennoch nicht ohne Wirkung auf ihn. Der wilde Tanz „der „Männer, Burschen, Mädchen und Frauen" (E 54) will ihm als eine Art Todesreigen erscheinen. Seine Jugendliebe Martha im Arm, bemerkt er aber nicht ohne Verdruss, „wie ihr Leib voller geworden war" (E 55). Auch dass sie „dieses gröbere Antlitz" (E 55) trägt, bleibt ihm nicht verborgen. Seine erotischen Ambitionen erscheinen ihm daher selbst als „ein heftig gewollter Unsinn" (E 55). Befeuert vom zügig getrunkenen Wein, überwiegt am Ende dennoch die Todesfurcht. Das Letzte, was Jentsch in dieser Nacht wahrnimmt, sind „die Masken mondheller Häuser mit den leeren Höhlen der Fenster" (E 56).

Im vierten ‚Satz' verstärken sich die beiden Tendenzen, die der vorherige in die Handlung eingeführt hat. Sowohl die Todesangst als auch die Desillusionierung nehmen zu, ehe schließlich das gesamte Divertimento in einer einzigen „Trübsäligkeit" versinkt. Als sich das neue alte Paar am nächsten Tag wieder zu einem romantischen Stelldichein an derselben Stelle trifft, bekommt Jentsch bereits arge Schwierigkeiten, neuerlich den begeisterten Liebhaber in sich zu wecken. Wohl vor allem wegen der Schuldgefühle gegenüber seinem eingeredeten Liebesobjekt (bzw. gegenüber dem dahinter stehenden weiblichen Prinzip, das beim frühen Doderer ja stets als großes „Rätsel"[1587] apostrophiert wird),[1588] hat der männliche ‚Held' nach gemeinsam verbrachter Nacht einen Alptraum, in dem sich die Todesfurcht und die Schuld beladene Sexualität zu einer einzigen Angst vor dem Verschlungenwerden, vor der Auslöschung verbinden.[1589]

Nur wenn die Handlung im Stauseegebiet einen Traum, d.h. eine (sexuelle) Wunscherfüllung, darstellt, wird die gänzliche Abwesenheit der Eltern von Jentsch erklärlich (sprich: die thematische Ausrichtung dieses Traums verlangt nicht nach ihnen).

1587 Schon in „Die Bresche" heißt es: „Welches Rätsel, diese herrlichen Wesen. […] Denn unser ganzer Kopf reicht nicht aus um auch nur bis an den Rand ihrer Seelen zu gelangen." FP 198.

1588 Auch das „Divertimento No II" klingt bisweilen wie eine Kapitulation vor besagtem Rätsel: „Gott weiß, was in ihren Augen war, in den Augen der Frau" (E 58).

1589 So auch von einem Vertreter der psychoanalytisch ausgerichteten Doderer-Forschung interpretiert: „Der Gedanke an den Dammbruch verbindet sich nun mit Ängsten, die sich auf die Sexualität beziehen; der Protagonist erlebt im Traum die Geliebte als Verkörperung des Todes und sich selbst als Opfer des Dammbruchs." Dettmering, [Rez. zu „Die Erzählungen"].

Kaum erfreulicher gestaltet sich die Lage am Morgen danach. Die Begeisterung der Liebenden füreinander scheint mit einem Mal verflogen. Alle romantischen Empfindungen sind dahin. Jetzt tritt die Wahrheit ungeschminkt ans regentrübe Tageslicht, dass nämlich „das Alter, der große Verwüster der Schönheit“ (Immanuel Kant),[1590] sein schlimmes Werk getan hat an ihr. Mit Entsetzen bemerkt Jentsch die Taschenbildung in Marthas Gesicht: „was zuviel war in diesem Gesicht, das hing wie in Täschchen herab“ (E 62). Aus Gründen des Selbstschutzes bleibt Martha nichts anderes übrig, als jene „monoton abgegriffene Weltweisheit“ (FP 258) zu bemühen, in die sich auch ein in ihren Liebesgefühlen gekränktes Stubenmädchen im „Jutta Bamberger“-Fragment flüchtet, wonach nämlich alle Männer gleich seien (vgl. E 62). Die sozusagen mechanische Lösung (sprich: neuerliche geschlechtliche Vereinigung), die Jentsch alsdann herbeizwingt, entlastet sein schlechtes Gewissen kaum: „was soll nur jetzt werden“, klagt er sich an, „jetzt werden mit ihr …“ (E 63)

Dies alles ist umso erstaunlicher, als sich ja beide Liebesparteien in intakten Eheverhältnissen befinden. Besonders die Schuldzuweisungen der Martha, die ihren auf Geschäftsreise befindlichen Ehemann betrügt (vgl. E 53),[1591] erscheinen vor diesem Hintergrund widersinnig. Dass sich ihre Darstellung auch dem „Aberglaube[n] von der Unlogik der Frauen“ verdankt, den Georg Simmel allerdings als „häufigen Irrtum“ entlarvt hat,[1592] dürfte bei einem Verfasser wie Doderer, der ja Zeit seines Lebens auf den misogynen Populärphilosophen Otto Weininger als auf „ein[en] wahre[n] Kirchenvater unserer Zeit“ (CII 307, 15. 12. 1961) geschworen hat (vgl. Kap. 3.4.2), außer Zweifel stehen. Nicht minder unlogisch mutet allerdings die bereitwillige Annahme der Täterrolle durch Jentsch an, der sich offenbar jeweils der aktuell anwesenden Frau gegenüber schuldig fühlt. Ein tröstliches Moment – wenigstens „für eines Hauch's Dauer“ (E 62) – hält das „Divertimento No II“, das letztlich auch ein Miniatur-Bildungsroman ist, in dessen Verlauf der männliche Held „eine neue Sprache“ (E 61) gewinnt,[1593] immerhin bereit, die melancholische Erkenntnis nämlich, dass das

---

1590 Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. In: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. II: Vorkritische Schriften bis 1768; Teil 2. Frankfurt a.M. 1968, S. 825–884, hier: S. 864.

1591 Ehefrauen, die fremdgehen, sind bei Doderer keine Seltenheit. Ein Denkmal von sozusagen wuchtiger Schönheit hat er dieser Tendenz im weiblichen Geschlecht im 1929 entstandenen Fragment „Chronique Scandaleuse“ gesetzt. Vgl. DiDa.

1592 Vgl. Simmel, Zur Psychologie der Frauen, S. 70.

1593 Im Zuge seiner Desillusionierung erwächst Jentsch „eine neue Sprache“ (E 61), die auf metaphorischen Formulierungen beruht. So verwendet er für seine aktuelle Lebenssituation das Wort „Seitengasse“ (vgl. E 61).

Gedenken an die erste Geliebte durch die traumatische Erfahrung „unverletzt" (E 62) geblieben ist.[1594]

Wie eingangs erwähnt, kündigt das „Divertimento No II" den Durchbruch in der Entwicklung der Divertimento-Form an. Der Versuch der Transformation musikalisch-logischer Prinzipien in dichterisch-formbildende nimmt allmählich Gestalt an. Abgesehen davon, dass es neben seinem direkten Nachfolger, dem „Divertimento No III" (vgl. Kap. 5.3), das einzige aller literarisch-musikalischen „Unterhaltungsstücke" ist, das mit einem „Intermezzo" aufwartet (fakultativer Aspekt der Divertimento-Form), nämlich zwischen den zweiten und dritten ‚Satz' eingefügt,[1595] erfüllt das „Divertimento No II" formal betrachtet die Definition der Gattung durch den Autor (vgl. Kap. 3.4.1), der ja späterhin mit Henry James darin einer Meinung gewesen ist, dass nur die ihm entsprechende Form dem Kunstwerk seine Existenzberechtigung verleihe (vgl. Kap. 3.3), tatsächlich weitestgehend (obligatorische Aspekte der Divertimento-Form). So ist der zweite ‚divertimentale' Streich ansatzweise mit „phrasierter Motivtechnick" (TB 346, Februar 1926) versehen. Sie beginnt die ‚herkömmliche' Leitmotivik, die für „Divertimento No I" noch stilbildend ist (vgl. Kap. 5.1), langsam zurückzudrängen. Außerdem ist das „Divertimento No II" in einem erheblichen Maße getragen „von der durch ständige Arbeit verdichteten Ausdrucksprosa" (TB 346, Februar 1926), die sich stellenweise gar zu ‚richtiger', d.h. versifizierter Lyrik verdichtet, also reiner Ausdruck wird.

Wenn der Autor an einer Stelle dieser musikalisch-literarischen Prosa doziert, dass „Vorgänge, die sich in Abständen immer wiederholen", „in der Erinnerung ihre Bilder zusammen[legen]", so dass sie „nicht mehr einzeln auseinander gehalten [werden]", aber „eine gelegentliche Abweichung eher auf[fällt]" (vgl. E 43), so hat es fast den Anschein, als würde er hiermit nebenbei auf die Funktionsweise seiner bedeutsamsten erzähltechnischen Innovation, der so genannten „phrasierten" Motivtechnik, anspielen. Der Einfachheit halber einmal vorausgesetzt, dass mit den „phrasierten" Motiven tatsächlich mehr oder we-

1594 Kein Wunder also, dass sich der Melancholiker bevorzugt in der Erinnerung aufhält; in ihr, die zwar für immer Vergangenes beherbergt, ist auch die Unsterblichkeit zu Hause. Dies als Ergänzung zu Földényi, Melancholie, S. 352.

1595 Das „Intermezzo" aus „Divertimento No II" (E 56) für sich betrachtend, könnte man den folgenden definitorischen Versuch ableiten: Bei einem Intermezzo im Dodererschen Sinn handelt es sich um ein zumeist kunstprosaisch gehaltenes Bindeglied in einem Divertimento bzw. dem Divertimento vergleichbaren musikalisch-literarischen Entwurf. Obwohl relativ frei schwebend, benötigt es zum Verständnis den inhaltlichen Zusammenhang, in dem es steht. Siehe aber auch den Definitionsversuch zum Intermezzo in „Divertimento No III" (vgl. Kap. 5.3).

niger konstant wiederkehrende sprachliche Bilder gemeint sind,[1596] so ergibt sich also für den Rezipienten der frühen „Divertimenti“, darin besonders dem Hörer von Musik gleich, der am Schluss des Kunstereignisses idealerweise eine Synchronisation der diachronischen Klangereignisse leistet (vgl. Kap. 3.5.1), die Notwendigkeit, auf relativ identisch rekurrierende Sprachbilder zu achten, diese im Gedächtnis gewissermaßen zu bündeln und im Hinblick auf etwaige Abweichungen hin zu analysieren, bzw. für jedes Motiv die Gruppe seiner Transformationen zu konstituieren (die Gesamt-Sequenz).

Leider fällt die erste Anwendung der „phrasierten“ Motivtechnik noch ein wenig ‚eintönig‘ aus. Fast genauso, wie sie eingeführt werden, kehren die „phrasierten“ Motive auch wieder, d.h. von der Möglichkeit zur Variation macht der Wortkomponist in „Divertimento No II“ noch kaum Gebrauch. Gleich zu Beginn des Divertimentos erstmals ‚anklingend‘, handelt es sich im Wesentlichen um die folgenden Phrasenmotive,[1597] die im Verlauf des Textes nahezu identisch wiederholt werden (mal mehr, mal weniger häufig): „Ja, so strömt unser Leben wie Wasser über ein Wehr“ (E 42; E 46); „fasse es, wer es fassen mag“ (E 42; E 46; E 50; E 52 (2x)); „Stück, Splitter und Schwung, und da reißt plötzlich das schwarze Loch auf“ (E 42; E 47); „das sollt’ man doch wieder fühlen können! … wie im neuen Licht und in einer andersgeformten Welt“ (E 42; E 47; E 49; E 52; E 59; E 60).

Da die Abweichungen der Motive bei ihrer Wiederkehr tatsächlich minimal sind,[1598] könnte man auf den ersten Blick (bzw. beim ersten Hören) den Eindruck gewinnen, die Wiederholungsstrukturen (bzw. die refrainartigen Wiederholungen) in „Divertimento No II“ dienten ausschließlich zur Vertiefung des Gedankenkomplexes, den die sprachlichen Bilder (bzw. die Inhaltsseiten jener rekurrenten Einheiten, die als „phrasierte“ Motive identifiziert wurden) transportieren: das unaufhaltsame Verrinnen der Restlebenszeit, die völlige Rät-

1596 Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 358.

1597 Hinzuzufügen wären noch zwei weitere „phrasierte“ Motive, die jeweils zunächst eine Erinnerung bzw. einen Wunschtraum des ‚Helden‘ und dann die Realität bzw. die Wunscherfüllung darstellen: Die Erinnerung an die Landschaft seiner Kindheit und ersten Jugend (vor allem an den „Stiftenberg“) kehrt absolut identisch wieder, als Jentsch sich in ihr befindet (vgl. E 47 f.; E 48). Ebenso verhält es sich mit seiner Erinnerung an Martha, die er „weiß, ins Dunkel gedrückt“ auf der Treppe erinnert, ehe sie tatsächlich „weiß, ins Dunkel gedrückt“ auf der Treppe erscheint (vgl. E 51; E 59).

1598 So strömt etwa „unser Leben“ bei der Wiederkehr nicht „wie Wasser über ein Wehr“ (E 42), sondern „hin wie Wasser über ein Wehr“ (E 46); auch heißt es in der Wiederkehr nicht: „und da reißt plötzlich das schwarze Loch auf“ (E 42); sondern: „aber da reißt sich plötzlich dies schwarze Loch auf“ (E 47).

selhaftigkeit des menschlichen Daseins,[1599] das bisweilen sich einstellende Entsetzen über die Tatsache der eigenen Existenz, heftige Schübe von Sehnsucht nach der Teilhabe an Existenzverdichtungen bzw. nach „metaphysischen Qualitäten", wie hier schon mehrfach mit Roman Ingarden gesagt wurde.

Tiefenstrukturell analysiert, geben die „phrasierten" Motive (ihre jeweilige Gesamt-Sequenz) allerdings eine weitere Aussage des Textes preis. Zuvor ist es nötig, auch der Folgeempfehlung der hier bereits zitierten frühen „Divertimenti"-Forschung nachzukommen. Indem die Interpretation also dazu übergeht, auch den jeweiligen erzählerischen Kontext zu berücksichtigen,[1600] der die sprachlichen Bilder (die einzelnen Motive der Sequenz) beherbergt, gewinnt sie folgende Aufschlüsse: Während nämlich die „phrasierten" Motive bei ihrem ersten Vorkommen, das in ‚extremer', d.h. stark lyrisierter Umgebung geschieht,[1601] eindeutig der Erzählinstanz zuzurechnen sind (jedenfalls Motiv I bis III), entstammen besagte Motive bei ihrer Wiederkehr, die sich in den Handlungspassagen ereignet, fraglos dem Figurenbewusstsein, stellen also erlebte Rede (bzw. Signale des Unbewussten) dar (Motiv IV tut dies von vornherein).

Auch auf dieses Divertimento trifft demnach zu, was ein früher Zuhörer Doderers über das Nachfolge-Divertimento geschrieben hat. Dieser anonym gebliebene Kritiker einer Lesung, auf der Doderer auch das „Divertimento No III" vortrug, äußerte sich begeistert über das Gehörte: Es sei „voll feiner Seelenschilderung und größtem Gestaltungsvermögen", es thematisiere „das Unwägbare, das Halbbewußte, das Einmalige und doch Typische des Seelenlebens".[1602] Wie die Analyse der Tiefenstruktur bestätigt, beabsichtigt auch das „Divertimento No II", nachdem es das Typische, diese „Verallgemeinerung aus der immer besonderen Bestimmtheit unseres Daseins",[1603] vorausgeschickt hat, das Einmalige zu schildern, das erst rückläufig sichtbar wird,

---

1599 Vgl. die allumfassende Erkenntniskritik im Tagebuch, die, nachdem sie die Möglichkeit zur Erkenntnis sowohl des „anderen Menschen" als auch des „eigene[n] Kern[s]" wie der *„Dinge[ ]"* überhaupt bestritten hat, in den pessimistischen „Schlachtruf" von „Divertimento No II" einstimmt: „fasse es wer es fassen mag" (TB 340, Februar 1926).

1600 Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 358.

1601 Nicht nur die Umgebung ist ‚extrem'. Die „phrasierten" Motive selbst können ‚extreme' Gestalt annehmen. Diese doppelte Einsetzbarkeit seiner neuartigen Motivik ist Doderer erst während der Arbeit an „Divertimento No II" klar geworden. Nach Abschluss von „Divertimento No II" war er sich dann sicher: „Div.-Form *brauchbar, auch bei Vortreiben* in äusserste *Extr!* Denn die *Motivik* erweist sich als Mittel zum *Ausdruck* ebenso geeignet, wie als *Compositionsglied*." TB 305, 15. 12. 1925.

1602 R. In: Wiener Zeitung, 15. 2. 1930.

1603 Karl Jaspers: Philosophie II: Existenzerhellung. Berlin u.a. ³1956, S. 202.

„wenn unser Interesse etwa an der einmaligen Weltlage, an der nie wiederkehrenden Gelegenheit den Aussschlag für die Betrachtung gibt".[1604] Um seiner pessimistischen Weltsicht zusätzlich Glaubwürdigkeit zu verleihen, leistet dieses musikalisch-literarische „Unterhaltungsstück" also auch tiefenstrukturell, d.h. unterschwellig argumentative Überzeugungsarbeit.

Wie angedeutet, ist in „Divertimento No II" auch die ‚herkömmliche' Leitmotivik noch rudimentär enthalten. So gebraucht der Text etwa mehrfach das „Trommel"-Motiv,[1605] um eine seelische Aufgewühltheit des ‚Helden' anzuzeigen, dem in der Folge davon eine Erkenntnis zuwächst bzw. der daraufhin eine Entscheidung fällt. So hört Jentsch im Café, kurz bevor jene Stausee-Geschichte aus der Illustrierten vorgelesen wird, die ihn endgültig zum Aufbruch in seine Heimat animiert, „ein kurzes Klopfen im Inneren seines linken Ohres, das ganz so klang, als wäre in der Ferne eine Trommel gerührt worden" (E 45). Dies wiederholt sich, nachdem er das Café verlassen hat: „Es gab wieder ein Getrommel in seinem linken Ohr." (E 47) Auch die Ahnung des Betrugs nicht nur an Martha, sondern auch an sich selbst kündigt sich durch „ein kurzes Klopfen im Innern seines linken Ohres" an, „so als wäre in der Ferne eine Trommel gerührt worden" (E 57). In der von Todesfurcht beherrschten Alptraumszene, die auf den vollzogenen Liebesschwindel folgt, ist das mahnende Geräusche weiterhin aktiv: „Trommeln im Ohr und Sausen." (E 60) Schließlich verwandelt sich das Trommeln in „ein dumpfes Poltern" (E 61). Jentsch kehrt zurück in die ‚wirkliche' Welt. In ihr schlagen Holzteile, die sich unter Wasser gelöst haben, gegen den Fußboden. Das „trübsälige" Ende bricht an: der peinliche Morgen danach.

In dieselbe Kategorie fällt das Masten- und Mauer-Motiv. Es taucht bezeichnenderweise erstmals in dem Moment im Bewusstsein des ‚Helden' auf, als seine Sehnsucht nach dem vergangenen Glück schmerzhafte Züge annimmt. Indem der „mitunter gerne den letzten Wagen eines Eisenbahnzuges" (E 47) auswählende Jentsch die Arme der Signalmasten erinnert, die sich „immer von Zeit zu Zeit hinter dem eilenden Zuge […] senkten, waagrecht herabfallend, die Strecke sperrend" (E 47), erschafft er sich ein Symbol für das ständige unwiderrufliche Vergehen von Lebensstrecken. Hieran anknüpfend, erscheint ihm bei seiner ersten Bootstour auf dem künstlichen See die Staumauer als „ein gewaltiger Signalarm", der „über das Tal" gefallen ist, der die „Strecke und Ferne" (E 50) abschließt. Vor und während der „venezianische[n] Nacht" (E 53) wird sie wiederholt so beschworen: „Die Mauer, im Mondlicht, ein schwerer Arm,

1604 Ebd.

1605 Ähnlich verhält es sich mit der „Flötenklang"-Motivik, die als Signal für die diffuse Bangnis, in der sich der ‚Held' befindet, verstanden werden kann (vgl. Kap. 3.2.5).

über das Tal gefallen“ (E 52); „Kalkweiß der Mauern, schwerer Arm über das Tal gefallen“ (E 52); „der Mauerkörper“, „abschließend, herniedergefallen, gefallen für immer, ein Riegel“ (E 55).

Mittels dieses leitmotivisch eingesetzten Symbolkomplexes diskutiert das „Divertimento No II“ die Unwiederbringlichkeit des Lebens. Alles, was geschieht, wird sofort Vergangenheit.[1606] Jeder Versuch, die Zeit zurückzudrehen, Vergangenes zurückzuholen, ist zum Scheitern verurteilt. Was demjenigen droht, der dennoch den Versuch wagt, einen Blick hinter die ‚Zeitmauer‘ zu wagen, gehabtes Glück wieder auferstehen zu lassen, illustriert der Text eindrucksvoll. Die Widersprüchlichkeit des Symbolkomplexes, die darin besteht, dass die Mauer einerseits das Vergangene abschließt, andererseits innerhalb der Geschichte erst die Zusammenführung des ehemaligen Liebespaares ermöglicht, thematisiert der Text bei der letzten Nennung dieses schwierigen Motivbündels selbst: „Ja, das schwamm, die Mauer trug's; sie schloß die Ferne und Strecke ab; doch ohne sie war nichts von alledem denkbar“ (E 56). Möglicherweise kann die bewusste Inszenierung paradoxer leitmotivischer Verhältnisse als weiterer Hinweis auf die potenzielle Irrealität und Traumähnlichkeit der geschilderten Ereignisse in „Divertimento No II“ gedeutet werden.

Überhaupt bemüht sich der zweite ‚divertimentale‘ Versuch darum, dem Vagen und Uneineindeutigen eine eigene Sprache zu leihen. Um die unbewussten psychischen Vorgänge seiner männlichen Hauptfigur zu thematisieren, greift der Autor erstmals in der Divertimenti-Reihe (die Fehlversuche mal außen vor gelassen, die bereits Vorformen erahnen lassen) auf seine so genannte ‚extreme‘ Technik zurück (vgl. Kap. 3.4.2). Zwar bereitete ihm „die Vereinigung der ‚extremen‘ und der ‚erzählenden‘ Technik“ einige Schwierigkeiten, wie er in seinen Arbeitsnotizen darlegte (vgl. TB 303, 16. 11. 1925). Trotzdem feuerte er sich an, „noch kühner“ vorzugehen: „besser die *Extrema verhaut*, als – ‚gezogen!‘“ (TB 304, 18. 11. 1925) Ursprünglich zu dem Zweck entwickelt, mentales Rohmaterial aus den Tiefen des Bewusstseins zu fördern und dieses, noch durch keinerlei intellektuelle Maßnahmen verfeinert, möglichst authentisch wiederzugeben bzw. im „henidären“ Zustand zu belassen, wie man mit einer von Otto Weininger übernommenen Lieblingsvokabel Doderers sagen könnte, hat diese vom Autor eigens entwickelte Mikrogattung in „Divertimento No II“ mit der Darstellung seelischer Bewegungen demnach eine ihr besonders gemäße Funktion inne.

Da ihre Aufgabe also darin besteht, das Vorbegriffliche, das rein Gefühlsmäßige darzustellen, ist die ‚extreme‘ Dichtung darum bemüht, die Intentionalität

1606 Zur „melancholische[n] Umwertung der Zukunft“ vgl. Földényi, Melancholie, S. 353–356; hier: S. 355.

auf Außersprachliches schwinden, das Sprachliche selbst alles auf sich ziehen zu lassen. Indem sie also „Flor über die Realität“ legt, wie man mit Nietzsche sagen könnte,[1607] nähert sie sich der Lyrik an, zu der sie denn auch stellenweise ‚ausartet‘. Mit ihr hat sie die „Überstrukturiertheit“ (vgl. Kap. 3.5.2), d.h. die ‚musikalischen‘ Ausdrucksmittel gemein (Rhythmus, Klang und Satzbewegung). Das „Divertimento No II“ bildet besonders zu Beginn, der deswegen ja auch als „gedankenlyrisch“[1608] charakterisiert wurde, rhythmische Qualitäten aus.[1609] Hier kehren bestimmte Abfolgen von akzentuierten und nicht akzentuierten Lauten wieder, so dass es wohl erlaubt sein könnte, diese „*lautliche[n]* Einheiten höherer Stufe“,[1610] die sich etwa in den folgenden zwei Beispielen nachweisen lassen (Tendenz zum Daktylus, zur zweisilbigen Senkung, wenn nicht sogar zur Hexameter-Struktur), als rhythmische Kleinstmotive anzusprechen:

„Ja, so | strömt unser | Leben wie | Wasser | über ein | Wehr“ (E 42)
„X x | X x x | X x x | X x | X x x | X“
„was sie | schon als | Namen für | immer fast | haben | sollten“ (E 42)
„X x | X x | X x x | X x x | X x | X x“

„Und sie | schwimmen und | ziehen, | immer und | unauf- | hörlich“ (E 43)
„X x | X x x | X x | X x x | X x | X x“
„Und da | wächst, unbe- | greiflich und | doch aus | solchen | tieferen | Gründen“ (E 43)
„X x | X x x | X x x | X x | X x | X x x | X x“

1607 „Das Metrum legt Flor über die Realität; es veranlasst einige Künstlichkeit des Geredes und Unreinheit des Denkens; durch den Schatten, den es auf den Gedanken wirft, verdeckt es bald, bald hebt es hervor. Wie Schatten nöthig ist, um zu verschönern, so ist das ‚Dumpfe‘ nöthig, um zu verdeutlichen.“ Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I. In: Sämtliche Werke; Bd. 2. München 1980, S. 144.

1608 „Gedankenlyrik“ auch im Kierkegaardschen Sinne, „die so hoch hinaus fliegt, daß sie über den Gedanken hinaus ist“. Vgl. Kierkegaard, Entweder – Oder, S. 62.

1609 Einem Hinweis im ersten Skizzenbuch zufolge dürfte Doderer zu Anfang der Divertimento-Hochphase (Mitte 1924) Bekanntschaft mit der Studie „Über den Rhythmus der Prosa“ von Karl Marbe gemacht haben. Vgl. Sk I. [Skizzenbuch 1.1924]. Ser. n. 14.107 d. ÖNB, fol. 9r. Darin weist der Verfasser nach, dass der ästhetische Ausdruck einer Prosa im Wesentlichen von ihrer rhythmischen Spezifik abhängt und dass dieser Rhythmus von Werk zu Werk, von Autor zu Autor verschieden ist. Vgl. Karl Marbe: Über den Rhythmus der Prosa. Vortrag, gehalten auf dem 1. deutschen Kongress für experimentelle Psychologie zu Giessen. Giessen 1904.

1610 Ingarden, Das literarische Kunstwerk, S. 48.

Außerdem sind die ‚extremen' Passagen in „Divertimento No II" stets um Gleichklänge bemüht, also um wiederkehrende Lautfiguren. Ein beliebtes Mittel zur ‚musikalischen' Strukturierung eines Textes ist die Alliteration: Da „strömt unser Leben" also auch deswegen „*w*ie *W*asser über ein *W*ehr" (E 42), weil die hohe *w*-Dichte der Phrase eine gewisse Musikalität verleiht; da kommt es vor allem auch deshalb zu dem elliptischen Ausruf „*S*tück, *S*plitter und *Sch*wung" (E 42), weil die rasche Folge phonologisch identischer Anlautkonsonanten der Wortkombination erst ihren ‚musikalischen' Sinn gibt; da kann ferner aus einem einzigen Grund noch „oft geändert, gewendet werden" (E 42), weil erst durch die asyndetisch vorgebrachte Phrase der assonantische Gleichklang sozusagen doppelseitig zustande kommt („geändert"/„gewendet"; „gewendet"/„werden"). Überhaupt trägt das Asyndeton, d.h. die unverbundene Anreihung gleichgeordneter Wörter dazu bei, eine semantische Unklarheit herbeizuführen, die im Sinne jedes Musikliteraten ist: Was auch immer da z.B. als „erhellter, näher, flüssiger" (E 42) beschrieben wird, ist kaum zu begreifen; oder mit dem nicht ganz reinen Chiasmus gesprochen, diesem Pendant zum Parallelismus, der sich refrainartig (bzw. „phrasen"-motivisch) durch das „Divertimento No II" zieht: „fasse es, wer es fassen mag" (E 42).

Wie gesagt, lässt sich Doderer in „Divertimento No II" erstmals in der „Divertimento"-Reihe (ausgenommen die Fehlversuche, in denen dies bereits angelegt ist) auch zu einigen ‚richtigen' lyrischen Einlagen hinreißen. Was er späterhin scharf kritisieren wird, nämlich „lyrischen Potenzen" in der Prosa Platz einzuräumen, sie „einfach als beabsichtigte und kenntliche lyrische Einlagen" in den epischen Fortgang einzufügen (vgl. WdD 181),[1611] dieses Vergehens macht Doderer sich in „Divertimento No II" selbst umfassend ‚schuldig'. So gebraucht er eine lyrische Einlage, um Jentsch'schens Angsttraum einzuleiten (vgl. E 59f.). Auch um das Ende des Alpdruckes anzuzeigen, greift er auf eine lyrische Einlage zurück (vgl. E 60). Während letztere Lyrik, die ein einmaliges Erlebnis bleibt, neuerlich „dies Antlitz" beschwört, „das [/] kein sterblicher erträgt" (E 60),[1612] verleiht vor allem erstere Lyrik, die außerhalb des apokalyptischen Traumes eine Wiederkehr erfährt, der pessimistischen Aussage des zweiten Divertimentos zusätzlich Gewicht. Bei seiner zweiten Erwähnung ist das kleine lyrische Gedicht keiner Person der Erzählung zugewiesen. Steht also anzunehmen, dass es der Erzähler ist, „der nun zu singen beginnt", der „selbst

1611 „Das Lyrische ist in der Prosa das Hinzugegebene: es liegt auf ihr wie ein Schein: niemals kann man es – wie ich in den ‚Divertimenti' tat – geradezu in jene einsetzen." CI 52, 24. 5. 1951.

1612 Im gedankenlyrischen Beginn ist es „ein Blick, den kein Sterblicher erträgt" (vgl. E 42).

gleichsam vom Erzählten ergriffen [ist], so wie oft der Balladendichter, und […] aus dieser Ergriffenheit heraus [singt]“:[1613]

> in Glocken steht
> die Nacht über den Liebenden
> die Mauer trägt
> alle die Sich-Betrübenden (E 63)

Spätestens seit Roman Jakobson ist bekannt, dass „lautliche Äquivalenz, die als konstitutives Prinzip auf die Sequenz projiziert wird, […] unweigerlich semantische Äquivalenz nach sich [zieht]“.[1614] Bezogen auf die zitierten Verse heißt das: Die Zusammenziehung der „Liebenden“ und der „Sich-Betrübenden“ geschieht nicht nur lautlich, sondern auch inhaltlich. Eine „trübsälige“ Zwangsläufigkeit des Scheiterns amouröser Bestrebungen überhaupt unterströmt den Reim bedeutungsschwer.

5.3 „Divertimento No III“ – „Eine Wiederkehr“ (1925/26)

> „denn *Wiederholung* ist ein entscheidender Ausdruck für das, was bei den Griechen ‚*Erinnerung*‘ gewesen ist.“[1615]
> Sören Kierkegaard

Das „Divertimento No III“, das Doderer Ende Dezember 1925 nachweislich in Arbeit hatte (vgl. TB 307, 30. 12. 1925) und vor Jahresmitte 1926 beendet haben dürfte (vgl. TB 309, 26. 7. 1926),[1616] ist neben dem „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho“, worin mit einigem Spaß von pädophilen Umtrieben berichtet wird (vgl. Kap. 5.7), dasjenige Divertimento, das die herrschende Moral am energischsten provoziert: Inhalt dieses kleinen musikalisch-literarischen „Unterhaltungsstücks“ ist eine Vater-Tochter-Beziehung, die von Seiten des Vaters einen, wie der Autor selbst es nennt, „libidinöse[n] Einschlag“ (TB 331, Februar 1926) erfährt.[1617]

1613 Seidler, Die Dichtung, S. 385.

1614 Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 108.

1615 Kierkegaard, Die Wiederholung, S. 329.

1616 Die genauen Entstehungsdaten hat Heydemann aus dem „Arbeitsjournal“ entnommen; demnach arbeitete Doderer an „Divertimento No III“ „von Mitte XII. bis 20. V. 1926“. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 352.

1617 Zur gesteigerten Aufmerksamkeit, die zum Ende des 19. Jahrhunderts hin dem Inzest als

Wie alle Dodererschen „Divertimenti“ in vier ‚Sätze‘ gegliedert, in diesem Fall zusätzlich mit einem „Intermezzo“ versehen (zwischen Ende des zweiten und Anfang des dritten ‚Satzes‘ eingefügt), entfaltet das „Divertimento No III“ seine Handlung in folgenden Etappen: Nachdem seine über alles geliebte Ehefrau bei der Geburt des gemeinsamen Kindes gestorben ist, versinkt Professor Fedor Wittassek in großer Trauer. Überwältigt von dem enormen Schmerz, den der Verlust seiner Frau für ihn bedeutet, kommt er nur langsam wieder zur Besinnung. Erst nach mehreren Wochen, von denen er die letzten drei bewusstlos im Krankenbett verbracht hat, denkt er zum ersten Mal an das Neugeborene. Fortan allerdings bildet das kleine Mädchen im „verfinsterte[n] Leben“ (E 67) des Fedor Wittassek eine „kleine Leuchtsonne“ (E 67). Ende des ersten ‚Satzes‘.

Drei Jahre später zieht die Familie in eine Wohnung in der Gartenvorstadt um. Mittlerweile ist das Kind – es trägt den Namen seiner Mutter: Lily – die stolze Freude im Leben des Professors. Aus Rücksicht auf sein „kleines Wesen“ (E 68), das in seiner heiteren, unbefangenen Entfaltung nicht gehindert werden soll durch des Akademikers Ruhebedürfnis bei der Arbeit, sorgt Fedor Wittassek für eine strikte Trennung zwischen Privat- und Berufssphäre: Bücher und Schriften werden in sein Arbeitszimmer im physikalischen Universitätsinstitut umgelagert. Seinem verdutzten, von der Natur mit zwei nicht zueinander passenden Gesichtspartien ausgestatteten Doktoranden Pawel Wassiliewitsch Slatgorieff erklärt er, diese Umstellung sei „wegen [s]eines starken Rauchens“ (E 70) notwendig gewesen.

Mit den Jahren bricht die Trauer über den Tod seiner Frau immer seltener hervor. Wenn er nicht arbeitet, widmet sich Fedor Wittassek ausschließlich Tochter Lily. Spaziergänge in unbekannte ländliche Gegenden prägen sich in beider Bewusstsein unauslöschlich ein. In der Wahl der Worte, die der Autor zur Beschreibung dieser Gänge in die Natur gebraucht, deutet sich leise an, was ein älterer, in einem Typoskript überlieferter Titel dieser Prosa verheißt: „[e]ine Wiederkehr“.[1618] Dass es die Mutter ist (oder die Erinnerung an sie), die in der Tochter sozusagen aufersteht (oder von Fedor in sie hineinprojiziert wird),[1619] offenbart sich dem Leser bzw. Hörer eindeutig in jenen Szenen, in denen die

„dem absoluten Verbrechen“ entgegengebracht wird, vgl. Michel Foucault: Die Abnormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975). Frankfurt a.M. 2003, bes.: S. 344–379; hier: S. 350.

1618 Typoskript „Eine Wiederkehr“ [Divertimento No III, Satz 1, Satz 2 (1. Teil)]. Ser. n. 14.250 d. ÖNB, pag. 1.

1619 Meingassner spricht in diesem Zusammenhang von „Fedors unbewusstem Streben nach der Angleichung von Zukunft und Vergangenheit“. Meingassner, Wirklichkeitsdimensionen, S. 106.

beiden gemeinsam musizieren oder abends zusammensitzen: Mit wortwörtlich identischer lyrischer Emphase, die zuvor die Rückblicke Fedors auf seine Frau geprägt haben, evoziert der Text nun die „emporgewachsen[e]“ (E 72) Lily. Ob seiner literarischen Figur bewusst wird, dass das Verhältnis zur eigenen Tochter eine sexuelle Färbung erhält, lässt der Autor zunächst in der Schwebe. Ende des zweiten ‚Satzes‘.

Die weitere Entwicklung der Geschichte in den Blick fassend, die von besagtem „Intermezzo“ unterbrochen wird, in dem der Autor sein Entzücken über die rauschhafte Daseinsweise und unergründbare Schicksalstiefe des jungen weiblichen Menschen, dieses natürlichen „Knalleffekt[s]“,[1620] wie Schopenhauer sagt, lyrisch bzw. ‚extrem‘ verdichtet zum Ausdruck bringt,[1621] kann der Leser allerdings vermuten, dass Fedor Wittassek die eigentliche Motivation seiner Zuneigung zu Lily vor sich selbst verheimlicht: Während für die Tochter ein gesellschaftlich aufregendes Leben beginnt, sieht sich Fedor zunehmend auch wörtlich an den Rand gedrängt, nämlich an den Rand der Tanzfläche, auf der Lily „von einem Arm in den anderen“ (E 78) kommt. Seinen eigentlichen Trieb immer wütender in das Unbewusste zurückstoßend, ereifert sich der Professor zunächst gegen einen ungestümen Bewerber Lilys, beklagt dann der Tochter gegenüber seine umfassende gesellschaftliche wie existenzielle Isolation, wirft ihr schließlich auf dem Höhepunkt seiner verbalen Raserei vor, sie habe die Mutter umgebracht.[1622] Daraufhin geht ein Riss durch das Haus, „nicht irgend so eine gewöhnliche Spalte des Tages, nein, ein schräger, ein diagonaler langer Riß“ (E 80). Ende des dritten ‚Satzes‘.

Fedor Wittassek hat eine Wachvision; darin erscheint ihm sein Student Pawel Wassiliewitsch Slatgorieff in „aufklärende[r] Mission“ (E 81): Der junge Mann spricht die unnatürliche, nicht lebensgemäße Trennung zwischen Berufs- und Privatsphäre an, die Professor Wittassek in seinem Leben installiert hat (was sich in dem „unorganischen Appendix“ (E 82), als welches das ungenutzte

1620 „Mit den Mädchen hat es die Natur auf Das, was man, im dramatischen Sinne, einen Knalleffekt nennt, abgesehen“. Arthur Schopenhauer: Über die Weiber. In: Werke in fünf Bänden; Bd. V. Zürich 1988, S. 528.

1621 Das „Intermezzo“ aus „Divertimento No III“ (E 76–77) hat Doderer am 1. Mai 1932 unter der Überschrift „Mädchen im Frühjahr“ in „Der Tag“ publiziert. Hieraus leite ich diesen definitorischen Versuch ab: Bei einem Intermezzo im Dodererschen Sinn handelt es sich um ein zumeist hoch lyrisch bzw. ‚extrem‘ gehaltenes Zwischenspiel in einem Divertimento bzw. dem Divertimento vergleichbaren musikalisch-literarischen Entwurf. Der kunstprosaischen Miniatur ähnlich, kann das Intermezzo auch eigenständig seine Wirkung entfalten. Siehe aber auch den Definitionsversuch zum Intermezzo in „Divertimento No II“ (vgl. Kap. 5.2).

1622 „Je stärker die Verdrängung, desto größer dann die neurotische Reaktion“. Stekel, Onanie und Homosexualität, S. 160.

heimische Arbeitszimmer bezeichnet wird, sowie in dem unschönen Antlitz des Studenten, das in Denkerstirn und Schäferknabenliebreiz zerfällt, symbolisch widerspiegelt). Damit regt der herbeihalluzinierte Slatgorieff bei seinem Lehrer einen Gedankenprozess an, der direkt in die Erkenntnis der eigenen inzestuösen Tendenzen mündet. Hierdurch in äußerste Erregung versetzt, entbrennt in Fedor Wittassek in der Folge ein Widerstreit zwischen den rationalwissenschaftlichen und emotional-triebhaften Instanzen seiner Persönlichkeit.

Ehe dieser Gewissenskonflikt entschieden ist, meldet nun unvermittelt „[d]as Leben selbst",[1623] wie es in einer frühen Skizze zu diesem Stoff heißt,[1624] seine Ansprüche an: Eine Vortragsreise nach Berlin steht auf der Agenda. Gleich am ersten Abend geht der Professor in die Oper, hört Beethovens „Fidelio".[1625] Da bemerkt er, dass die Leonore von seiner Jugendfreundin Cornelia gespielt wird. Sich selbst zur Überraschung, sucht der Gelehrte nach der Darbietung den Kontakt zur Sängerin. Wie sich bald herausstellt, ist Cornelia hoch erfreut, ihren ehemaligen Schulkameraden Fedor wiederzusehen. Ermüdet von den Künstlerkreisen, in denen sie üblicherweise verkehrt, sieht sie in Wittassek den „Vertreter einer besseren und klareren Welt" (E 85). Kurz: Der Anbahnung eines Liebesglücks steht nichts mehr im Wege. Im Verlauf dieser geschlechtlichen Annäherung erlebt der Professor eine Gemütsreinigung. Auch wird sein Verhältnis zur Tochter von besagtem „libidinöse[n] Einschlag" befreit. Deutlichen Ausdruck findet dies im ausgeglichenen Gesicht seines ehemaligen Doktoranden Slatgorieff, der unerwartet zu Besuch erscheint: Kein Zerfall in zwei Partien mehr ist darin zu beobachten.

Als Cornelia und Lili sich schließlich erstmals treffen, ist die Sängerin überrascht darüber, wie groß das Verständnis der Jüngeren für die Liebesbeziehung ihres Vaters ist: Nicht genug damit, dass Lily keinerlei Vorbehalte gegen Cornelia hat. Sie äußert sogar ihre Freude darüber, dass ihr durch diese Paarbildung der Vater wiedergegeben wurde. Es wäre allerdings nicht der junge Doderer, der dieses Divertimento ‚komponiert' hätte, würde nicht am Ende ein düsterer Ton angeschlagen: Die Perspektive einer lyrischen Subjektivität einnehmend, beschwört der Text zuletzt in einer dieser lyrischen Wiederholungsphrasen, die für die Divertimento-Form typisch sind, das rätselhafte Mysterium Frau: „weiblicher Mensch, der aus

1623 Sk I. [Skizzenbuch 1.1924]. Ser. n. 14.107 d. ÖNB, fol. 54v.

1624 Und nicht nur dort. Schon in der theoretischen Vorbereitung auf das Divertimento-Projekt ergreift Doderer Partei für „das Wesentliche": „*dieses* erst gibt artistisch-technischen Versuchen ihren Sinn". Was er unter diesem „Wesentlichen" versteht? „Die Wirklichkeit verstehe ich darunter! Das Leben selbst. Die *massgebenden Kräfte*" (TB 164, Dezember 1923).

1625 Eine Oper, zu der Doderer ein inniges Verhältnis hatte: „das ist die größte und schönste Oper, die ich jemals gehört habe" (TB 327, Februar 1926).

dunklen Augen schaut, jetzt ein wenig in sich versinkt, verrinnt, den Blick vergißt draußen im Garten“ (E 90). Ende des vierten ‚Satzes‘, Ende des Divertimentos.

Zum „Divertimento No III“ existiert bereits eine geringe Menge an Sekundärliteratur (vgl. Kap. 2). Keine der bisherigen Forschungen hat allerdings erkannt, dass das dritte musikalisch-literarische „Unterhaltungsstück“ einen deutlichen Fortschritt in der Entwicklungsgeschichte des „Divertimento-System[s]“ (TB 366) darstellt. Mit dem „Divertimento No III“ intensiviert Doderer seine formalen wie inhaltlichen Bemühungen erheblich. Nicht nur die Menge an überlieferten Bauplänen, Detailskizzen und Eigeninterpretationen lässt hierauf schließen.[1626] Vor allem auch das literarische Endergebnis selbst führt den Beweis, dass der Autor einerseits die ‚musikalische‘ Form immer besser in den Griff bekommt und andererseits auch inhaltlich nichts mehr dem Zufall überlässt.

Auf formaler Ebene ist die schärfere Ausprägung der von Doderer so bezeichneten „phrasierte[n] Motivtechnick“ (TB 346) bzw. „General-Motiv-Technik“[1627] anzuzeigen; untrennbar hiermit verbunden ist der vermehrte Einsatz ‚extremer‘ stilistischer Mittel, vom Autor wahlweise als „Ausdrucks-Prosa“ (TB 346) bzw. „Gedankenlyrik“[1628] betitelt (vgl. Kap. 3.4.1). Beides war in „Divertimento No I“ lediglich in ersten kleinen Ansätzen erkennbar (vgl. Kap. 5.1) und in „Divertimento No II“ noch keinesfalls hoch entwickelt vorhanden (vgl. Kap. 5.2). Hinzuzufügen ist: In dem Maße, wie die „phrasierte“ Motivtechnik zunimmt, zieht sich die ‚herkömmliche‘ Leitmotivik, die in No I nahezu ausschließlich und in No II noch in einem erheblichen Maße vertreten war, aus den „Divertimenti“ zurück. In No III sind gewissermaßen nur noch – wenn auch stark ausgeprägte – atavistische Formen von ihr nachweisbar. Und nicht zuletzt probiert der Autor in seinem dritten ‚divertimentalen‘ Streich konkreter denn je, inwieweit – um ein Wort Peter Szondis zu gebrauchen – „die musikalische Konstruktion ins Medium der Sprache transponiert“[1629] werden könne (literarische Nachbildung eines Menuetts im dritten ‚Satz‘).

Auf inhaltlicher Seite macht der Autor Ernst mit einer Forderung, die er im Dezember 1925 an seine Dichtungskunst herantrug: Nachdem sich der verstärkte Einsatz ‚extremer‘ Motivik in „Divertimento No II“ als *„brauchbar“* (vgl.

1626 Beim „Divertimento No III“ greift der Autor auf eine Idee zurück, die er zunächst als „Symph. (1)“, d.h. als erste Symphonie skizzierte (vgl. Sk I. [Skizzenbuch 1.1924]. Ser. n. 14.107 d. ÖNB, fol. 54v). Den skizzierten Zusammenhang zwischen einer gewissen inhaltlichen Dynamik einerseits und den damit verbundenen Vorstellungen eines musikalischen Tempos andererseits diskutiere ich an anderer Stelle (vgl. Kap. 5.4).

1627 Sk[izzenbuch] XV. 1929/30. Ser. n. 14.120 d. ÖNB, fol. 54r.

1628 Studien V/(a) [1928/30]. Ser. n. 14.177 d. ÖNB, fol. 7r.

1629 Peter Szondi: Celan-Studien. Frankfurt a.M. 1972, S. 59.

TB 305, 15. 12. 1925) herausgestellt hat, verlangt er für „Divertimento No III", den Akzent schärfer auf den Inhalt zu setzen: „Richtung → in's volle *Fleisch*" (vgl. TB 305). Wie die eingangs gegebene Paraphrase des Handlungsgeschehens zeigt, vergrößert der Autor beim dritten Divertimento den Zeitraum, in dem das Erzählte spielt, und erhöht zugleich die Ereignishaftigkeit seiner „überstrukturierten" Prosa (vgl. Kap. 3.5). Es nimmt daher nicht wunder, dass er das „Unterhaltungsstück" für geeignet hielt, eventuell als „Kurz-Roman" angeboten zu werden.[1630] Besondere Aufmerksamkeit verdient nicht zuletzt der Einfluss, den „die sog. ‚wissenschaftliche Psychologie'" (vgl. TB 335, Februar 1926), mit der Doderer sich zum Zeitpunkt der Niederschrift intensiv auseinander setzte (vor allem Freuds „Traumdeutung"),[1631] auf „Divertimento No III" nimmt.

Zunächst zu jenen aus der Musik entlehnten strukturellen Außenkräften, die maßgeblich zur ‚Musikalität' des „Divertimento No III" beitragen. Wie vorausgeschickt (vgl. Kap. 3.4.1), handelt es sich hierbei um die von Doderer so bezeichneten „phrasierten" Motive bzw. „General-Motive", worunter der Autor lyrisch ausgeprägte Textelemente versteht, die identisch oder ähnlich wiederkehren. Erst indem diese Motive der Wiederholung (bzw. Variation) unterliegen (Sequenz x + x' + x" ff.), mithin dem „wichtigste[n] Prinzip der musikalischen ‚Syntax'" gehorchen,[1632] befördern sie die strukturelle Annäherung an die Musik (makrostrukturelle Ebene). In „Divertimento No III" wären unter anderem die folgenden, in „variativer Beziehung" (vgl. Kap. 3.5.3) zueinander stehenden Motive (ausnahmslos Groß-Motive) zu nennen:

Insbesondere zur Veranschaulichung der anstößigen Hauptthematik (Wiederkehr der Mutter in der Tochter, Heraufkunft der inzestuösen Tendenzen Fedors), bedient sich Doderer seiner ‚neuartigen' „phrasierten" Motiv-Technik. Das bedeutet: Jene Motive, die die Erinnerung des trauernden Fedors an seine verstorbene Frau artikulieren, kehren fast wortgetreu (bzw. leicht abgewandelt) wieder. Bei ihrem zweiten Erscheinen im Text (bzw. Erklingen im Vortrag) ist

---

1630 Hierauf weist ein handschriftlicher Zusatz auf der Titelei des Typoskripts „Eine Wiederkehr" hin. Vgl. Typoskript „Eine Wiederkehr" [Divertimento No III, Satz 1, Satz 2 (1. Teil)]. Ser. n. 14.250 d. ÖNB, pag. 1.

1631 Seit dem Sommersemester 1921 konzentrierte Doderer sein Studium an der Universität Wien auf historische Fächer und Psychologie: „Ich denke stark daran als Nebenfach für das Doctorat die *Psychologie* zu wählen. *Geschichte u. Psychologie*, zwei Wissenschaften die sich mit *dem Leben unmittelbar beschäftigen!* Das wäre eine *entsprechende* wissenschaftliche Ausbildung für einen Prosa-Erzähler!" TB 39, 26. 4. 1921.

1632 Vladimir Karbusicky: Intertextualität in der Musik. In: Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983, S. 361–398; hier: S. 380.

ihr Bedeutungsgehalt allerdings ein anderer. Dies geschieht nicht etwa dadurch, dass die betreffenden Motive selbst eine tiefgreifende semantische Wandlung erfahren würden. Vielmehr konstituiert sich ihr ‚neuer‘ Sinn durch die Erinnerung an ihr erstes Auftreten, also gewissermaßen im ‚Zusammenklang‘ *mit* diesem ersten Auftreten. Hier eine Gegenüberstellung der betreffenden Motive (Sequenz x + Sequenz x’):

„Sie blättert um am Klavier und ihr aufmerksames Gesicht tritt bestrebt in den Kerzenschein, er sieht dies aber nur so halb von seinem Geigenpult aus.“ (E 66)	„dann sieht er schräg über das Pult zu Lily hinüber: sie blättert um am Klavier und ihr aufmerksames Gesicht tritt bestrebt in den Kerzenschein“ (E 74)
„Oder wie sie draußen im Wind stehen, auf einem Hügel über der Stadtmasse, ihr Aug ist ausschauend, während die Stirnhaare flattern, der Körper sich gegen den Wind legt.“ (E 66)	„und oft stand man wieder draußen im Wind auf einem Hügel über der Stadtmasse, ausschauenden Auges, während die Stirnhaare flattern, der Körper sich gegen den Wind legt, der das Kleid anpreßt.“ (E 74)
„Oder einfach ihm gegenüber, abends: da wendet sie sich oder spricht oder schweigt mit verdichtetem Antlitz“ (E 66)	„Oder einfach ihm gegenüber, abends: da wendet sie sich oder spricht, oder schweigt, mit verdichtetem Antlitz“ (E 74)
„Weiblicher Mensch, der kommt, geht, aus dunklen Augen schaut, manchmal in sich versinkt, verrinnt und den Blick vergißt, manchmal ein wenig nach Worten sucht, im Sprechen abbricht.“ (E 66)	„Ach, guter weiblicher Mensch, der kommt, geht, aus dunklen Augen schaut, manchmal in sich versinkt, verrinnt –“ (E 74)
„Haar, das sich legt, ein Hals, der sich freundlich mir zubiegt, und dies spröde und kleinmädchenhafte mager hervortretende Schlüsselbein –“ (E 66)	„darüber der Hals, der sich freundlich ihm zubiegt, die warme Schläfe, die Stirn, das Haar, das sich legt; und jetzt dies kleinmädchenhaft mager vortretende Schlüsselbein“ (E 78)

Während die Motive bei ihrem ersten Erscheinen (in der Mitte des ersten ‚Satzes‘) absolut gedrängt aufeinander folgen (in der Reihenfolge, in der sie in der linken Spalte von oben nach unten aufgelistet sind), erleben sie ihre Rückkunft (überwiegend im zweiten, aber auch im dritten ‚Satz‘) verteilt über eine längere Strecke (und in leicht abgewandelter Reihenfolge).[1633]

Die obige Gegenüberstellung berücksichtigt alle „variativen Beziehungen“ bis zum Eklat zwischen Vater und Tochter (Mitte des dritten ‚Satzes‘). Für zwei der gegenübergestellten Motive ist mit der einmaligen Wiederkehr ihre Funktion aber noch nicht erschöpft. Das letzte in der Reihe (Motiv: „Haar, Hals,

1633 Aus der Motiv-Reihe A, B, C, D, E wird die Motiv-Reihe B, A, C, D, E.

Schlüsselbein") erhält eine wichtige Aufgabe im dritten, dem so genannten Menuett-‚Satz' zugesprochen. Hier fungiert es gewissermaßen als sprachliches Substitut der musikalischen Form (Nachahmung des „Menuett da capo"; dazu später mehr). Und auch danach klingt es wieder an, mal mehr, mal weniger wortwörtlich. Besonders interessant ist der Perspektivwechsel, den dieses Motiv in der Variation (= „die veränderte Erscheinung eines Gleichen bei dessen Wiederholung")[1634] erfährt. Indem es mal eine lyrisch-subjektive Perspektive vertritt (Sequenz A + A"; Erinnerung an die Mutter bzw. „Gruß der Toten" (E 66) + Wiederkehr der Mutter in der Tochter), worin „Erzählergegenwart und subjektives Empfinden des Helden aufeinander[treffen]", wie Meingassner bezüglich einiger lyrischer Ichs in den „Divertimenti" ganz richtig festgestellt hat,[1635] mal emphatisch-auktorial gebraucht wird (Sequenz A'; Wiederkehr der Mutter in der Tochter), auch als innerer Monolog Fedors in Erscheinung tritt (Sequenz A'''; Gewissenspein Fedors) sowie in die wörtliche Rede des Professors übergeht (Sequenz A''''; Fedors Erklärung gegenüber Cornelia), eröffnet das gesamte variative Beziehungsbündel einen neuen Interpretationspielraum: die Allgegenwart eines Schopenhauerschen metaphysischen Willens, „des einen Willens, in dem Individuum und Welt sich nicht unterscheiden lassen",[1636] scheint verbürgt (aus allem spricht ein und dieselbe Sprache). Zum besseren Überblick hier eine Gegenüberstellung der betreffenden Motiv-Reihe (Sequenz A ff.):

„Haar, das sich legt, ein Hals, der sich freundlich mir zubiegt, und dies spröde und kleinmädchenhafte mager hervortretende Schlüsselbein –" (E 66; Sequenz A)

„darüber der Hals, der sich freundlich ihm zubiegt, die warme Schläfe, die Stirn, das Haar, das sich legt; und jetzt dies kleinmädchenhaft mager vortretende Schlüsselbein" (E 78; Sequenz A')

„dies Haar, das sich legt; die warme Schläfe; der Hals, der sich freundlich mir zubiegt; und jetzt dieses Fältchen am Rücken, über dem Kleiderausschnitt […] Welch ein lieblich-kleinmädchenhaft vortretendes Schlüsselbein!" (E 80; Sequenz A")

„… dies Haar, das sich legt; und jetzt dieses Fältchen am Rücken, über dem tiefen Kleiderausschnitt" (E 83; Sequenz A''')

„‚Du glaubst nicht, wie ich dieses Kind liebte und liebe; dies Mädchenhafte: dies liebe Hälschen, und solch ein kleinmädchenhaft mager vortretendes Schlüsselbein –'" (E 87; Sequenz A'''')

1634 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur, S. 35.
1635 Meingassner, Wirklichkeitsdimensionen, S. 118.
1636 Werner Stegmaier: [Art. zu Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung].

Die zuvörderst aufgeführte General-Motiv-Gegenüberstellung beinhaltet auch das stabilste „phrasierte“ Motiv des Divertimentos. In ihm die zentrale Aussage des Textes zu vermuten liegt nahe, als da wäre: die lyrisch-emphatische Beschwörung des unerklärlichen Mysteriums Frau (des „weiblichen Menschen“).[1637] Dies ist der Weg, den besagtes „phrasiertes“ Motiv durch das Divertimento geht: erstes Anklingen bei der Erinnerung Fedors an seine Frau (Sequenz A), teilweise Wiederholung bei Wiederkehr der Mutter in der Tochter (Sequenz A’), in den Kontext eingearbeitete Wiederholung bei Tanzvergnügen/Eifersuchtssignal (Sequenz A”), leicht variierte Wiederholung beim Pseudo-Happy-End/Schlussphrase des Divertimentos (Sequenz A’”). Hier ein tabellarischer Überblick der betreffenden „General-Motiv“-Reihe (Sequenz A ff.):

„Weiblicher Mensch, der kommt, geht, aus dunklen Augen schaut, manchmal in sich versinkt, verrinnt und den Blick vergißt, manchmal ein wenig nach Worten sucht, im Sprechen abbricht.“ (E 66; Sequenz A)

„Ach, guter weiblicher Mensch, der kommt, geht, aus dunklen Augen schaut, manchmal in sich versinkt, verrinnt –“ (E 74; Sequenz A’)

„Weiblicher Mensch, der kommt und entschwindet in diesem farbigen Strom, aus runden Augen schauend, manchmal den Leib ein wenig vergißt, ein wenig v[e]rhält[1639] in der Bewegung des Tanzes, oder auch in diesem Zurückhalten doppelt genießt“ (E 80; Sequenz A”)

„weiblicher Mensch, der aus dunklen Augen schaut, jetzt ein wenig in sich versinkt, verrinnt, den Blick vergißt, draußen im Garten.“ (E 90; Sequenz A’”)

In: Interpretationen. Hauptwerke der Philosophie. Von Kant bis Nietzsche. Von Werner Stegmaier unter Mitarbeit von Hartwig Frank. Stuttgart 1997, S. 274–303; hier: S. 283.

1637 „Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt.“ Freud, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 545.

1638 Gut ein Dutzend Fehler haben sich in die Edition der frühen „Divertimenti“ (I–VI) eingeschlichen. Die meisten gehen zurück auf das undeutliche Schriftbild der beiden großen schreibmaschinenschriftlichen Vorlagen („Divertimenti“), die wohl Anfang der dreißiger Jahre entstanden sind. In diesem Fall ist es anders. Sowohl in „Ms No 5 (Divertimenti) b“ (Ser. n. 14.304 d. ÖNB) als auch in „Ms No 5 (Divertimenti) c“ (Ser. n. 14.244 d. ÖNB) liest man eindeutig „vorhält“. Ein Abgleich mit dem Typoskript „Eine Wiederkehr“ (Ser. n. 14.250 d. ÖNB), das wohl zeitnah zur Entstehung des Divertimentos angefertigt wurde (erkennbar an den per Hand eingetragenen Vortragszeichen), klärt allerdings darüber auf, dass es hier „verhält“ heißen muss.

Wie eingangs erwähnt, beinhaltet das „Divertimento No III" neben den „phrasierten" Motiven,[1639] die maßgeblich zur‚literarischen' Musikalisierung beitragen, auch einige von der Literaturwissenschaft – in Anlehnung an die Wagnersche Kompositionstechnik –[1640] üblicherweise als Leitmotive bezeichnete thematische Komplexe. Zur Erinnerung: Im Zusammenhang mit der Divertimento-Form sind mit dem Begriff Leitmotiv, ein Terminus, der im literarischen Bereich ja „bis zum Stadium der Bedeutungslosigkeit verallgemeinert worden ist",[1641] wiederkehrende Motive gemeint – „vor- und zurückdeutende magische Formel[n]",[1642] als welche Thomas Mann seine Leitmotive im „Zauberberg" klassifizierte –,[1643] deren Akzent eindeutig auf ihrer symbolischen Bedeutung liegt, weniger auf ihrer musikalisch-ornamentalen Funktion (vgl. Kap. 3.4.1).[1644]

Hierzu zählt etwa die als „Denkphrase" (E 68) bezeichnete Formulierung „Da ist etwas nicht in Ordnung", Symbol für die nicht lebensgemäße Trennung

---

1639 Weitere „variative Beziehungen" wären zu bestimmen, etwa jene, in denen sich die Unveränderlichkeit der Natur ausdrückt. So hat Fedor den folgenden Eindruck von dem für Lily vorgesehenen Zimmer: „Grasgrün der Baumkronen unten, Weiß einer fernen Wolke da drüben fügten sich noch dahinter" (E 68). Auf die Heranwachsende selbst wirkt der Raum so: „Glasgrün [sic] der Baumkronen unten, Weiß einer fernen Wolke da drüben fügten sich hinter dem Blick." (E 73) Ähnlich verhält es sich mit diesem Variativ-Verhältnis: „Nacht, die da unten durchbrochen wird von Lichtgittern, Viereck an Viereck, die endlosen Straßenzüge, wie ein leuchtender R[o]st, auf dem die Dunkelheit ruht" (E 73; Korrektur durch den Verfasser, siehe hierzu auch die vorhergehende Fußnote). Das Partner-Motiv lautet: „die Massen ferner Nacht ruhend auf dem gegitterten Rost von Lichtstreifen" (E 74). Auch die ausgesuchte Bildsprache zur Verdeutlichung chronobiologischer und epistemologischer Phänomene kann hier subsummiert werden, etwa das Gewahrwerden Fedors, „daß ein Zeitstück eirund und geschlossen nach dahinten geglitten war und nun wie ein schöner glänzender Gegenstand still lag" (E 77); sowie als Partnermotiv dazu die Beschreibung eines Erkenntnisgewinns: „kampflos wurde ihm hier geschenkt, eine runde Frucht, so rollte es hervor und war versöhnlich; ja, Frieden, Versöhnung" (E 88). Ferner gehört das „Schachtel"-Motiv, das wohl wenig mehr ist als musikalisch-ornamentale Textgarnitur (weshalb es auch teilweise unter die stilistischen Mittel gereiht werden könnte), in diese Revue; vgl. E 73, E 74, E 76 (2x), E 78.

1640 Zur Entstehung und Problematik des Begriffs „Leitmotiv" vgl. MGG2, Sachteil; Bd. 5, Sp. 1078–1095.

1641 Brown, Theoretische Grundlagen, S. 32.

1642 Mann, Einführung in den „Zauberberg", S. 603.

1643 Zur Übernahme des Wagnerschen „Leitmotivs" durch Thomas Mann vgl. Klaus Matthias: Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse. Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur. Phil. Diss. Lübeck 1956, S. 51–53.

1644 Auch Buchholz unterscheidet Doderers „phrasierte Motivtechnik" streng von der bekannten Leitmotivik, wie sie etwa Thomas Mann in Anlehnung an Richard Wagner in die Literatur überführt hat. Der Begriff des Leitmotivs sei „für die spezielle Motivtechnik Doderers nicht von Belang, da er sich auf ein anderes musikalisches Vorbild bezieht". Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 51 u. 59f.

zwischen Berufs- und Privatsphäre, die Fedor, ein typischer Vertreter der von Doderer verabscheuten „Techniker-Denktonart“ (TB 329),[1645] in seinem Leben installiert hat. Auf das Engste hiermit verknüpft ist die Wendung vom „unorganischen Appendix“, doppelt nach außen gespiegeltes Symbol für die grundsätzliche Verkehrtheit der Fedorschen Existenzform (Gesicht des Studenten, heimisches Arbeitszimmer). Auch das Thermometer-Motiv, eindeutig phallisches Symbol für Fedors sexuelle Fehlausrichtung, fällt in diese Kategorie. Ferner verdient die Sächsische Schweiz Beachtung: Von Fedor auf der Bahnreise nach Berlin durchquert, dient sie von da an als eine Art melancholischer Reflexionsraum. Und nicht zuletzt ist das motivische Spiel mit Licht und Finsternis zu erwähnen: einmal als Symbol der Hoffnung eingesetzt: „Licht, das in der Finsternis leuchtet“ (E 66), „Leuchtsonnen, um welche die Finsternisse Raum gaben“ (E 66) etc.; aber auch als Symbol der Angst verwendet: „wie ringsum das Dunkel gegen ihn heranstand, zurückgedrängt aus dieser Insel von Licht, gestaut an ihrem Rande“ (E 75).

Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, dass es sich bei den „Divertimenti“ um literarische Werke handelt, die mit bemerkenswerter Sorgfalt geplant sind. Der junge Autor überlässt tatsächlich nichts dem Zufall. Über seine Arbeitsvorgänge führt er – zum Glück für die Forschung – gewissenhaft (Skizzen-)Buch. So ist etwa die Behandlung des Motivs *„‚Da ist etwas nicht … etc.‘“* überliefert:

> Behandlung des Mot[ivs]: „Da ist etwas nicht … etc.“
>
> 1. Es kommt nur in der Sachsphäre vor, *aus ihr stammt es!*
> 2. Zum *ersten* Male angewandt erscheint es bei Trennung von Sach- u. Lebenssphäre. (II – III a1)
> 3. Zum *zweiten* Male angewandt beim Durchbruch (IV. Einsatz).[1646]

Wie in der Skizze vorgesehen, erscheint die leitmotivähnlich gebrauchte Wendung „Da ist etwas nicht … etc.“, „eine Denkphrase, welche ihm [Fedor, M.B.] durch den Kopf zu gleiten pflegte, wenn er irgend eine Unklarheit in einer wissenschaftlichen Deduktion konstatieren mußte“ (E 68), erstmals in dem Moment (Beginn des zweiten ‚Satzes‘), als Professor Wittassek beschließt, in seinem Haus eine

1645 Mit dieser fand er sich konfrontiert in Person des Vaters. Dass dem „energischen alten Techniker und Bauunternehmer […] eine von Armut und Erfolglosigkeit bedrohte Künstlerkarriere kaum in den Kram gepaßt haben [kann]“, darüber klärt die große Doderer-Biographie auf. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 117.

1646 Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 6r.

absolut strikte Trennung zwischen „Sach- u. Lebenssphäre" durchzuführen:[1647] Nicht länger soll seine kleine Tochter in die Verlegenheit geraten können, ihn bei der Arbeit zu stören. Indem er das heimische Studierzimmer abschafft, klärt sich gleichzeitig die Frage des Rauchens. Ohne Heimarbeit auch kein gesundheitsschädlicher Qualm mehr für die „kleinen Lungen" (E 69). Ergebnis der Aktion: Fedors Leben fließt fortan dahin „in zwei getrennten Strömen" (E 74) bzw. „in zwei gleichhinfließenden Gleisen, die sich nicht kreuzten oder berührten" (E 75).

An jener zweiten Position,[1648] die der Autor vorausgeplant hat (Beginn des vierten ‚Satzes'), kündigt die Denkphrase schließlich einen entscheidenden Wandel an. Und das geht so: Im Dunkel seines Arbeitszimmers am Schreibtisch vor sich hin dämmernd, bemerkt Fedor, wie die üblicherweise geschlossene Tür zum Nachbarzimmer mit einem Mal aufgeht und strahlend helles Licht „bis herein zu ihm her" (E 81) springt – und weiter heißt es da: „Wittassek taumelte empor und wich vor dem einfallenden Licht tiefer in den Raum zurück: ‚Da ist etwas nicht in Ordnung', das sagte er halblaut vor sich hin, wie eine Beschwörungsformel." (E 81)

Dann ist es so, „als spiegle sich dieses Aufangeln der Türe in ihm selbst wider" bzw. „so, als breche irgendeine Scheidewand durch, als werde ein Gang oder Weg frei" (E 81). Der „Durchbruch", den die Skizze vermerkt, ereignet sich also genau hier: der „Übertritt von kritischen Geisteskräften aus der Berufssphäre Wittasseks in sein persönliches Leben" (TB 331), wie der Autor das im Tagebuch nennt; d.h. die aus der Sachsphäre stammende Denkphrase „‚Da ist etwas nicht … etc.'" wendet sich gegen einen Missstand in der Lebenssphäre. Mit Hilfe seines Studenten Slatgorieff, den er sodann als Gesprächspartner herbeihalluziniert, gewinnt der Professor Einsicht in seine wenig anheimelnde Lebensorganisation: Dies geschieht, indem er die beiden „unorganischen Appendixes", das unausgeglichene Antlitz des Studenten (Zerfall in Denkerstirn

1647 Dies gilt es einzuschränken: Die für Fedor typische Redewendung tritt an dieser Stelle im narrativen Diskurs erstmalig in Erscheinung. In die Geschichte ist sie aber eingeführt als feste Gewohnheit des Professors, die sich demnach schon unzählige Male zuvor ereignet hat. Eine solche exemplarische Situation führt der Autor kurz nach der erstmaligen Nennung vor. Hier erleben wir den Professor und seinen Studenten beim Kollationieren von Integralen: „Es ging alles glatt, der Student las, Wittassek murmelte mit, über sein Blatt gebeugt: nur einmal sagte er: ‚Halt, da ist etwas nicht in Ordnung'" (E 70).

1648 Auch dies ist nicht ganz richtig: Wie schon in der vorhergehenden Fußnote dargelegt, fällt die Fedorsche Redewendung vor dem geplanten „zweiten Male" bereits in der Laboratoriums-Szene (vgl. E 69–71). Auch könnte man einen ähnlich lautenden Gedanken von Lily als weitere Nennung der Denkphrase interpretieren. Nachdem der Vater ihr Vorwürfe seiner Extremisolation wegen gemacht hat, denkt sie „recht deutlich und in Worten den Satz: da stimmt etwas nicht" (E 80). Ob das glaubwürdig ist, sei mal dahingestellt.

und Schäferknabenliebreiz) und seine nicht lebensgemäßen Wohnverhältnisse (Trennung von Wohnraum und Arbeitszimmer), in Beziehung zueinander setzt (vgl. E 81 f.).[1649] Nachdem seine Gedanken bis hier vorgedrungen sind, ist es auch nicht mehr weit bis zur Einsicht in das eigene, von der Norm abweichende sexuelle Treiben.

Hierfür hält der Text ein anderes Motiv von hoher symbolischer Bedeutung bereit: das Thermometer, das zunächst als erinnerte Phrase aus der „Tiefe der Jahre“[1650] aufsteigt: „ein irgendwann gehörter und insgeheim behaltener Satz: zu dumm ist das, ein Thermometer innerhalb des Fensters anzuschrauben!!“ (E 83) Dass das Messgerät im erzählerischen Kontext des „Divertimento No III“ als Phallussymbol fungiert, wurde bereits von Buchholz festgestellt.[1651] Die libidinösen Bestrebungen des Professors, die auf die eigene Tochter zielen, können demnach als fehlerhaft und sinnlos interpretiert werden (als innerhalb der Familie verboten). Kaum deutet sich an, dass Fedor Wittassek sich sexuell wieder kulturkonform ausgerichtet hat, findet dies auch eine symbolische Entsprechung im Text. Am Fenster seines Berliner Hotels stehend, bemerkt er ein Thermometer, „welches […] an der Außenseite des ins Zimmer hereinstehenden Fensterflügels ordentlich angeschraubt war“ (E 85). Womit die erotische Welt des „Divertimento No III“ wieder in Ordnung gebracht ist!

Mit einem anderen Beunruhigungsmotiv verhält es sich ähnlich: So geht „jene Elbesandstein-Gegend, die man ‚Sächsische Schweiz‘ nennt“ (E 83),[1652] im Verlauf der psychosexuellen Gesundung Fedors seiner bedrohlichen Macht verlustig. Zunächst als Projektionsfläche einer sozusagen depressiven Logik missbraucht, die dem Professor einflüstert, „daß im Grunde alles und jedes ganz

1649 Die Verknüpfung der leitmotivischen Denkphrase mit dem Appendix-Motiv ist von Anfang an gegeben. Erste Nennung nach Ausräumung seines Arbeitsraumes; da stellt Fedor fest, „daß dies jetzt ein ‚unorganischer Appendix‘ im Verhältnis zu der übrigen Wohnung sei“ (E 69). Zweite Nennung nach Fedors Bekenntnis seinem Studenten gegenüber, er arbeite von nun an nur noch im Institut: „Der untere Teil seines Gesichtes war dabei ein durchaus unorganischer Appendix im Verhältnis zur oberen Partie“ (E 69). Sitzend in seinem unnütz gewordenen Arbeitszimmer, stellt Fedor fest, dass es „noch immer ein recht unorganischer Appendix im Verhältnis zu der übrigen Wohnung“ (E 75) sei. Als ihm endlich klar wird, woran er an sich selbst ist, vermutet er, dass sein Arbeitszimmer „gar keinen so unorganischen Appendix im Verhältnis zu der übrigen Wohnung darstellt oder darstellen muß“ (E 82).

1650 Dies der Untertitel der „Strudlhofstiege“: „Melzer und die Tiefe der Jahre“.

1651 Buchholz, Musik im Werk, S. 54.

1652 Vielleicht ist es kein Zufall, dass es ausgerechnet diese Landschaft ist, die Fedor durchreist. Zur Bedeutung der Sächsischen Schweiz für die ‚romantische‘ Musikanschauung (vor allem für Clara und Robert Schumann) vgl. Ulrich Tadday: Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung. Stuttgart, Weimar 1999, S. 30 ff.

und gar und völlig unbegreiflich sei – und dadurch eigentlich schon wieder gleichgültig werde: beispielsweise diese ‚Sächsische Schweiz' hier" (E 84), ist mit der Vorstellung von der Sächsischen Schweiz „ein Gefühl von Abgeschnittensein und Vereinsamung" (E 85) verknüpft. Dieses unheilvolle Band löst sich aber, nachdem Fedor die neue Glücksoption namens Cornelia wahrgenommen hat. Ertappt er sich danach wieder bei „dieser ‚Sächsischen Schweiz'" (E 86), begreift er nicht mehr, „was er denn damit wollte" (E 86). Auf der Rückreise schließlich, zusammen mit Cornelia durchgeführt, gleitet die Sächsische Schweiz „fast ungesehen" (E 90) vorüber.

Die Grenze zwischen ‚traditionellem' Leitmotiv und „Phrasen"-Motiv im Dodererschen Sinne ist bisweilen fließend.[1653] So etwa im Fall jenes durchgängigen Hell-Dunkel-Motivspiels, mit dessen Hilfe der Text Hoffnung und Verzweiflung symbolisch anzeigt. Zu Beginn von totaler Finsternis umgeben, von „Nacht, die vorrückt und verschlingt" (E 65) bzw. gleichsam in einer „Dunkelkammer" (E 66) steckend, strebt die männliche Hauptfigur nach halbwegs erfolgreich absolvierter erster Trauerarbeit in Richtung des nächstscheinenden Lichts, das Erlösung verheißt. Und dies ist die kleine Lily, beschworen als „kleiner Lichtkreis", begrüßt als „Licht, das in der Finsternis leuchtet" (E 67), bezeichnet auch als „Leuchtkörper, als kleine Leuchtsonne, um welche die Finsternisse Raum gaben, sich scharten, zurücktraten" (E 67). Formulierungen, die in einem Maße identisch wiederholt werden, dass sie auch gut als „phrasierte" Motive durchgehen könnten, sind die folgenden: „warmes Licht im Kinderzimmer, vertraulicher Lichtpunkt, um den sonst Welt und Leben in dunklem Kreise heranstand" (E 68). Und: „Warmes Licht in diesem Kinderzimmer, in dieser Heimat. Glückliche Insel, um die sonst die Welt gebirgig und dunkel ringsum heransteht!" (E 74) Das (Kräfte-)Verhältnis von Licht und Finsternis kann sich umkehren; nicht länger drängt dann das Licht die Dunkelheit zurück, sondern die Dunkelheit bedroht nun das Licht, etwa wenn Fedor allein in seinem Arbeitszimmer sitzt, „im scharfgegrenzten Lichtkreis

1653 Völlige Abkehr von ‚herkömmlicher' literarischer Leitmotivik, wie sie Thomas Mann meisterhaft anwendet, findet erst nach „Divertimento No III" statt. So führt Doderer nach Lektüre des „Zauberbergs" (im Februar 1926), dessen „Prosatechnick" er „unerträglich" findet (TB 342) bzw. „ganz natürlicherweise wie ein Brechmittel" wirkend (TB 343), die Unterscheidung zwischen „Sachmotivik" und „phrasierter" Motivik ein; erstere sei bei Mann „bis zur letzten Finesse durchgebildet" (TB 342). Auch wenn es hier wenig zur Sache tut, sei darauf hingewiesen, dass Doderer wohl nur vor Hesses „Steppenwolf" noch mehr Ekel hatte: „ein *noch* ärgeres Brechmittel als der ‚Zauberberg'" (bislang unbekannt gebliebener Eintrag im Arbeitsjournal vom 4. Juli 1927). Vgl. Stand (1927)/28/29 [Arbeits-Journal ab 27. IV. 27]. Ser. n. 14.105 d. ÖNB, fol. 13r.

der elektrischen Lampe“ (E 75): „er konnte es fühlen, wie ringsum das Dunkel gegen ihn heranstand“ (E 75). Es passt zur Logik der Bildsprache, dass sich Fedors Selbsterkenntnis durch einen Lichtschub in das düstere Arbeitszimmer ankündigt: „das Licht sprang bis zu ihm her, dessen ungehorsam herumfahrende Hand noch den Schalter suchte“ (E 81). Ebenso folgerichtig ist, dass Cornelia es schließlich übernimmt, für Fedor im Licht zu erstrahlen; gleich bei ihrem ersten spontanen Treffen bewundert er sie wie folgt: „da saß sie in dem hellen Licht, überaus ansehnlich“ (E 85). Zielpunkt dieser Motiv-Reihe ist allerdings die Zusammenführung zweier sich liebender Gestalten in einem Licht, das stark genug ist, die Dunkelheit zu bezwingen:

> Sie dreht plötzlich das Licht an, Fedor erschrickt ein wenig.
> Nun war der Garten ganz in sich zurückgeworfen, in seine tiefere Dämmerung: das Licht lag hier in allen Ecken und weitete den Raum. (E 87)

Dies ist der lichte Hintergrund, vor dem sich die Annnäherung vollendet: „Beide gingen langsam und lächelnd aufeinander zu und trafen sich auf halbem Wege in der Mitte des Zimmers.“ (E 88)

So weit zu den makrostrukturellen Musikalisierungsmaßnahmen. Das „Divertimento No III“ zählt aber auch zu denjenigen „Divertimenti“ (zusammen mit No IV, V und VI), in denen Doderer die sprachinhärenten ‚musikalischen‘ Möglichkeiten am intensivsten ausgereizt hat oder, um mit Nietzsche zu reden, des nach Schopenhauer energischsten philosophischen Apologeten der Musik,[1654] „die Sprache auf das Stärkste angespannt“ hält, um so „die Musik nachzuahmen“.[1655] Besonders der erste ‚Satz‘ dieses Divertimentos kann als gutes Beispiel für eine Prosa angesehen werden, die höchsten Wert auf mikrostrukturelle Sprachmusikalität legt bzw. „überstrukturiert“ im Sinne Jürgen Links ist (vgl. Kap. 3.5.2). Dies ist wohl auch der Grund, weshalb Doderer ihn wie folgt bezeichnete: als „das vielleicht beste und rundeste Stück Arbeit, von allem, was ich bisher überhaupt habe machen können“ (TB 308, 10. 2. 1926).

1654 Wie kaum ein anderer vor oder nach ihm hat Nietzsche am Schicksal der Musik gelitten. Einen hervorragenden Einblick in diese Thematik gibt Johannes Mittenzwei in seinem Aufsatz „Nietzsches Leiden am Schicksal der Musik“. Vgl. Mittenzwei, Das Musikalische in der Literatur, S. 275–298.

1655 Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, S. 49. Zu Bedenken ist aber: „die *Sprache*, als Organ und Symbol der Erscheinungen, [kann] nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Aussen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äusserlichen Berührung mit der Musik, während deren tiefster Sinn, durch alle lyrische Beredsamkeit, uns auch keinen Schritt näher gebracht werden kann.“ Ebd., S. 51 f.

Das ‚musikalische' Stilmerkmal par excellence ist die Wiederholung.[1656] So beschwört der Text gleich zu Beginn in rascher Folge dreimal hintereinander die Formulierung „ihre kühleren Hände" (vgl. E 65). Eine feste Größe unter den Wiederholungen ganzer Wortgruppen ist die Anapher, etwa: „Es gab verschiedenerlei in den Tagen und Wochen […], es gab verschiedenerlei in der folgenden Zeit […]; es gab auch […] es gab auch […]" (E 66). In einer Prosa, die klingen möchte, darf die Alliteration nicht fehlen, etwa: „Nacht, die vorrückt und verschlingt" (E 65), „aus dem hadernden Herzen" (E 65), „Licht und Luft" (E 66). Syntaktische Parallelismen werden vom Dichter ebenfalls aus klangkombinatorischen Gründen gewählt, etwa diese Akkumulation syndetischer Reihungen: „Licht und Luft, Sonne oder Zimmerschein, grüne Landschaft oder Straße dahinter" (E 66). Das Asyndeton unterstützt den irrationalen Charakter einer Aussage;[1657] und dies rückt es in die Nähe zur Musik, etwa: „Weiblicher Mensch, der kommt, geht, aus dunklen Augen schaut, manchmal in sich versinkt, verrinnt" (E 66). Interjektionen gemahnen an den Ursprung von Sprache überhaupt, garantieren große emotionale Wirkung:[1658] „Oh zarte warme Schläfe" (E 66), „Oh, kleiner Lichtkreis!" (E 67), „o Stimmchen jetzt, o Händchen" (E 67). Lyrische Wortbildungen schöpfen weiteres musikalisches Potenzial der Sprache aus, etwa: „Deckschale des Lebens" (E 66), „Kleingeschöpf, Warmgeschöpf" (E 67), „Kleinmädchen" (E 67). Nicht zuletzt soll die Inversion erwähnt werden. Mit einer solchen beginnt das „Divertimento No III" nämlich: „Immer hielt er ihre Hände" (E 65). Schon der erste Satz verkündet also den künstlerisch gehobenen Anspruch dieses Divertimentos, der sich überwiegend in Klängen zu erfüllen gedenkt.

Alle diese auf dem Prinzip der Wiederholung, des – wie nicht oft genug betont werden kann – „wichtigste[n] Prinzip[s] der musikalischen ‚Syntax'",[1659] basierenden Stilmittel kehren im weiteren Verlauf des Textes wieder, so die gedrängte Wiederholung einprägsamer Formulierungen, etwa: „Leuchtbild der Stadt" (E 73; E 74 (2x), E 78) sowie (jeweils doppelt): „göttlicher Trauer" (E 71), „Schichte um Schichte" (E 71) und (leicht variiert): „schiebende Beinchen, bestrebtes Hinterteilchen"/„bestrebt mit Beinchen und Hinterteilchen" (E 71); auch die Anapher, etwa: „Schon erfüllte, schon erfreute […]" (E 67); „Jetzt sind die Häuser […], jetzt haben sie sich dort […]" (E 72); „Rauch mischte sich mit

---

1656 „Die Wiederholung ist die einfachste und zugleich nachdrücklichste formbildende Kraft." Kühn, Formenlehre der Musik, S. 14.

1657 Vgl. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 56 f.

1658 Oder linguistisch-strukturalistisch gesprochen: „Die emotive Schicht der Sprache findet sich am reinsten in den Interjektionen verwirklicht." Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 89.

1659 Karbusicky, Intertextualität in der Musik, S. 380.

der sinkenden Nacht [...]. Rauch mischte sich mit der sinkenden Nacht [...]“ (E 73); „Ja, es zeigte sich ein Wandel [...]. Ja, es gab einen Wandel [...]“ (E 77);[1660] ferner Alliterationen, etwa: „Buch oder Blatt“ (E 67), „hängengebliebener Hauch“ (E 67), „Hohe Häuser“ (E 76), „Bewahrung und Bekümmerung“ (E 88); und Assonanzen, etwa: „blühende Büsche“ (E 68), „Beinchen und Hinterteilchen“ (E 71), „Fleisch und Zeit“ (E 73); ferner poetisch dienstfertige Wortschöpfungen: „Blumen wie Augenwesen, Waldfernen wie Freundesblicke“ (E 72); dazu Ellipsen (zwecks stärkerer Gefühlskonzentration), z.B.: „Spiele und Zukunft, warmes Licht im Kinderzimmer, vertraulicher Lichtpunkt, um den sonst [...]“ (E 68); und nicht zu vergessen das rhythmische Gleichmaß (jambische Vierheber) und die Reime – „ruht“/„Blut“; „nieder“/“wieder“ (E 84; E 98) – in den gesanglichen Passagen, welche übrigens ein – von Doderer nicht orthographisch fehlerhaft übernommenes („spiegelt alte Zeiten wieder“) – Zitat aus Beethovens „Fidelio“ sind (aus dem „Rezitativ und Arie“ im ersten Akt, in dem Leonore allein auftritt).[1661]

Jetzt zu dem angesprochenen musikliterarischen Sonderfall: Einen solchen stellt der dritte ‚Satz‘ des dritten Divertimentos dar. In schöpferische Euphorie versetzt durch das Hören von Igor Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ („barbarisch und rührend ist diese Musik; es ist nämlich *wahrhaft Musik*“), fällt Doderer den Entschluss, „im III. Satz des 3. Divertimento *völlig radikal* (extrem) vorzugehen“ (TB 334, Februar 1926); hinzu tritt:

> – sonderbar genug: ich will dabei die Form des „Menuetto“ mit „Trio“ und „dacapo“ ungekränkt beibehalten. Es wird nämlich (wie ich bereits mit Sicherheit weiss) möglich sein diese beiden etwas widerspruchsvollen Tendenzen zu vereinigen: dies macht die Sache besonders reizvoll. (TB 334)

Lauter Hinweise, die die komparatistische Forschung herausfordern müssen: Wie kann es möglich sein, die – übrigens zunächst vor allem im Divertimento beliebte, von da an in den Sonatenzyklus überwandernde –[1662] dreiteilige Liedform des Menuetts, die bekanntlich in den Symphonien der

1660 Wo die rhetorische Figur aufhört und das „phrasierte“ Motiv beginnt, ist nicht immer eindeutig feststellbar; man bedenke etwa: „Es türmte sich viel Neues, es wuchs so rasch, daß man leicht den Überblick verlieren konnte und von einer eigentlichen ‚Entscheidung‘ immer sehr abgedrängt wurde“ (E 86). Und: „Es türmte sich viel Neues, das rasch wuchs, bald hatte man jeden Überblick verloren, stets bewegt wie man war und bewegend“ (E 88).

1661 Vgl. etwa Ludwig van Beethoven: Alle vertonten und musikalisch bearbeiteten Texte. Zusammengestellt u. hg. v. Kurt E. Schürmann. Münster 1980, S. 148.

1662 Vgl. Stephan (Hg.), Musik. Das Fischer Lexikon, S. 330.

Wiener Klassik (Haydn und Mozart) den dritten Satz bildet (bei Beethoven wird das Menuett dann durch das Scherzo ersetzt),[1663] als formales Vorbild für das literarische Werk dienstbar zu machen? Und weshalb stehen die ‚extreme' Schreibweise und die musikalische Form des Menuetts (von Doderer im Arbeitsjournal übrigens auch als „Scherzo" bezeichnet)[1664] in einem Widerspruch zueinander?

Zunächst gilt es zu prüfen, ob sich das klassische Menuett mit dem Aufbau A (= Menuett), B (= Trio), A (= Menuett da Capo), wobei jeder Teil wieder dreiteilig ist,[1665] im dritten ‚Satz' des „Divertimento No III" wiederfinden lässt. Hierbei wäre stets das Folgende erinnerlich zu halten: Wie im allgemeinen Einführungskapitel zu jenem „komparatistischen Grenzgebiet" erläutert, in dem die Konditionen ausgehandelt werden, zu denen ‚literarische' Transfers von musikalischen Techniken möglich sind (vgl. Kap. 3.1.1), kann sich das musikalische Vorbild auf formaler oder inhaltlicher Ebene des sprachlichen Kunstwerks realisieren (wobei nicht häufig genug darauf hingewiesen werden kann, „daß ein Inhalt an sich, ohne Form, nicht existiert, kein Gewicht hat";[1666] und auch umgekehrt, dass zur Form der Inhalt gehört, „das, was geformt wird").[1667] Da der Autor „gleichsam zu Lebzeiten bereits sein eigener Archivar" gewesen ist, wie Roswitha Fischer nicht ohne Ironie bemerkt hat,[1668] kann sich die Doderer-Forschung über eine mit „Tempo di M[inuetto]" überschriebene Skizze zum Menuett-‚Satz' des „Divertimento No III" freuen (vgl. Anh. B),[1669] die zur Klärung der aufgeworfenen Fragen beitragen dürfte.[1670]

Rein äußerlich zumindest entspricht der dritte ‚Satz' dem Menuett: Er ist dreiteilig. Wenn sich der Autor genau an die Vorgaben der musikalischen Form

---

1663 Vgl. Thiel, Sachwörterbuch der Musik, S. 314.

1664 Vgl. Journal/5. Heft/ab 1./I. 1925. Ser. n. 14.065 d. ÖNB, fol. 83v.

1665 Zur „zusammengesetzten Liedform" sagt die Formenlehre der Musik: „Sie wird beispielhaft verkörpert durch das klassische Satzpaar *Menuett – Trio*, nach dem abschließend stets das Menuett wiederkehrt. Menuett wie Trio sind für sich in dreiteiliger Liedform komponiert (wobei sich zwischen ihnen oft motivische Berührungspunkte zeigen) und kontrastieren meist schon durch Tonart oder Tongeschlecht. Dreiteiligkeit nach dem Muster A B A bestimmt in der zusammengesetzten Liedform also die Anlage des einzelnen Satzes *und* das Verhältnis der Sätze zueinander". Kühn, Formenlehre der Musik, S. 68 f.

1666 Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München [4]1993, S. 24.

1667 Kurz: „Inhalt ist ein korrelativer Begriff zu Form." Seidler, Die Dichtung, S. 141.

1668 Fischer, Studien zur Entstehungsgeschichte der „Strudlhofstiege", S. 49.

1669 Zum Begriff „Tempo di Minuetto", der womöglich auf die freiere Handhabung der festen Form des Menuetts durch Doderer hinweist, vgl. MGG2, Sachteil; Bd. 6, Sp. 129.

1670 Besagte Skizze wurde bereits von Heydemann wiedergegeben. Bei ihm trägt sie den Titel „Tempo di Men.". Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 357. Buchholz übernimmt dann die Heydemannsche Transkribierung der Skizze. Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 62.

gehalten hat, dann muss der dritte Teil eine ziemlich exakte Wiederholung des ersten sein.[1671] Da die identische Wiederkehr größerer Passagen in erzählender (bzw. rhapsodischer) Prosa allerdings für Irritationen beim Leser (bzw. Hörer) sorgen würde (wiewohl Doderer dies in „Divertimento No IV" probiert hat; da allerdings liegen zwischen erstem Erscheinen eines Groß-Motivs und dessen Rückkunft nahezu vierzig Seiten!), plant der Musikliterat hier offenbar, sich auf die Wiederkehr des Eindrucks von einer wie auch immer gearteten Verworrenheit sowie auf das Wiederanklingen der „betonten Muttermotive" (aber „*ohne* den [sic!] Aussenstimmen") zu beschränken (vgl. Anh. B):

Tatsächlich ist der erste Teil des Menuett-‚Satzes' (E 77–78) inhaltlich von Verworrenheit geprägt (auch auf formaler Ebene durch den gehäuften Gebrauch ausgesuchter Vergleiche). Er berichtet von einem Wandel, der sich zeigt: Das Leben der heranwachsenden Lily gewinnt an Dynamik, gesellschaftliche Anlässe ereignen sich, Tanzvergnügen finden statt. In den Augen des Professors sind dies tumultuöse Veranstaltungen, vergleichbar mit den „Unmengen von Weißfischen, die das Wasser verdunkeln beim Dampfersteg, wenn man Brotstückchen hineinwirft" (E 77). Am Rande der Tanzfläche stehend und nach seinem ‚unerlaubten' Liebesobjekt Ausschau haltend, greifen in Fedors Bewusstsein bald die „betonten Muttermotive" Platz. Von ihnen kann deshalb so bestimmt gesprochen werden, weil sie dem Leser (bzw. Hörer) tatsächlich bereits bekannt sind (siehe die obige tabellarische Gegenüberstellung jener variativ aufeinander bezogenen Motive, die die Wiederkehr der Mutter in der Tochter transportieren), als da wäre diese in ihren Grenzen schwer zu bestimmende Sequenz:

> sie kam von einem Arm in den anderen, war immer getragen und gehalten von der sorglichen Hand ihres Tänzers, unter der ihr tiefer Rückenausschnitt sich ein wenig verschob, die Haut ein kleines Fältchen machte: darüber der Hals, der sich freundlich ihm zubiegt, die warme Schläfe, die Stirn, das Haar, das sich legt; und jetzt dies kleinmädchenhaft mager vortretende Schlüsselbein (E 78).

1671 Die Reprisenform schützt Musikstücke größeren Umfangs vor dem Verlust von Zusammenhalt und Geschlossenheit. Daher zählt auch die zusammengesetzte dreiteilige Liedform zum Typ der Reprisenform: „der dritte große Hauptteil stellt also die Wiederholung des ersten Teiles dar oder ähnelt ihm doch". Vgl. Günter Altmann: Musikalische Formenlehre. Mit Beispielen und Analysen. Für Musiklehrer, Musikstudierende und musikinteressierte Laien. Zweite, stark überarbeitete u. erweiterte Auflage. Berlin-DDR 1968, S. 53.

Auf der Suche nach „motivischer Entsprechung“,[1672] wie sie Heydemann nach Besichtigung der „Tempo di M.“-Skizze erwartet,[1673] wird man im „Da capo“-Teil (E 80) tatsächlich wie folgt fündig:

> dies Haar, das sich legt; die warme Schläfe; der Hals, der sich freundlich mir zubiegt; und jetzt dieses Fältchen am Rücken, über dem Kleiderausschnitt, schmerzte es denn nicht, tat es nicht ein wenig weh bei der langen Dauer des Tanzes? Welch ein lieblich-kleinmädchenhaft vortretendes Schlüsselbein! (E 80)

Wie aber verhält es sich mit der Verworrenheit, die im „M. da capo“ herrschen soll? Findet sich auch für diese Regieanweisung eine Entsprechung? Zweifellos ist Abschnitt III „*sehr verworren* wieder“. Dies ist er insofern, als sein geringer Platz (lediglich eine drittel Seite)[1674] überwiegend rein ‚extrem‘ ausgefüllt ist (also kaum ‚Inhalt‘ bieten kann). Zu dem bereits erwähnten Muttermotiv gesellt sich hier noch ein weiteres hinzu, das eine Kombination darstellt aus einem „phrasierten“ Motiv („weiblicher Mensch“) und dem Tanz-Motiv aus Abschnitt I (Sequenz A” in der zuletzt gebotenen Überblickstabelle).

Eingerahmt von den zwei Durchläufen des eigentlichen Musikstücks, profiliert sich das Zwischenstück namens Trio vor allem durch seine „gegensätzliche“ bzw. „kontrastierende“ Gestaltung.[1675] Wenn man will, kann man in Abschnitt II (E 78–80) denn auch eine solche entdecken: Die „Reactionserscheinungen in gedeckter (verwandelter) Form“, die die Skizze vorsieht (vgl. Anh. B), prägen sich allerdings derart krass aus (Vater beschuldigt Tochter, verantwortlich für den Tod der Mutter zu sein), dass dieses ‚literarische‘ Trio wohl in nahezu jeder Umgebung auffallen dürfte. Die Kontrastfunktion erfüllt sich vor allem auch durch die geänderte Frequenz des Erzählens. Während nämlich die Menuett-Stücke iterativ erzählt sind (also einmal berichten, was sich mehrmals so oder immerhin so ähnlich ereignet hat), widmet sich der Mittelteil

1672 Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 357.

1673 Bedauerlicherweise ist Heydemanns Besprechung der Skizze hiermit auch schon beendet. Anders verhält es sich mit seinem Nachfolger: Buchholzens Analyse kann sich sehen lassen, behandelt die Problematik aber nicht erschöpfend. Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 61–63.

1674 Buchholz vermutet, dass der letzte Abschnitt deshalb so kurz ist, weil er, dem musikalischen Vorbild entsprechend, auf die Binnenwiederholungen verzichtet. Vgl. ebd., S. 63. Dies dürfte deswegen umstritten bleiben: Keinesfalls jede Definition des Menuetts erwähnt die Binnenwiederholungen als charakteristisch für das Menuett. Woher will Buchholz also wissen, welche Definition Doderer als Vorbild gedient hat? Und: Wo genau sind die Binnenwiederholungen im ersten Teil? Der Nachweis bleibt aus.

1675 Vgl. Ralf Noltensmeier (Hg.): Metzler Sachlexikon Musik. Stuttgart 1998, S. 614.

einem Extremfall (erzählt demnach singulativ, um in der Sprache der Narratologie zu bleiben). Hierher gehört denn auch, dass im Trio das Dialogische vorherrscht.

Laut Formenlehre der Musik zeigen sich zwischen Menuett und Trio oft motivische Berührungspunkte.[1676] Doderer trägt dieser Formvorgabe dadurch Rechnung, dass er am Ende der drei Abschnitte jeweils das „Treppen“-Motiv anklingen lässt (das gleichzeitig die Wiederaufnahme des thematischen Komplexes „Licht und Finsternis“ bedeutet): zweimal aus der Sicht Fedors gestaltet, wobei es zur Veranschaulichung seiner Isolierung dient (Motiv A + A'); zuletzt mit Bezug auf Lily formuliert, um die verheißungsvolle Zukunft anzudeueten, die der jungen Frau bevorsteht (Motiv A''). Hier die motivische Reihe im Überblick:

„es war verkehrt so allein auf dieser Treppe zu stehen, auf dieser von einer einzelnen elektrischen Birne erhellten Treppe, die kein Raum zum Aufenthalt war, sondern nur ein Weg.“ (E 78; Motiv A)	„Und verließ das Zimmer und ging über diese Treppe, die von der einen elektrischen Birne erhellt war, kam hinab, zog die Türe seines Schreibzimmers nur flüchtig zu und saß nieder im Dunkeln.“ (E 80; Motiv A')	„Weiblicher Mensch […]; wer ist es, der mit dir gehen wird, über eine Treppe, von nur einem einzigen Licht erhellt?“ (E 80; Motiv A'')

Die Probleme eines solchen intermedialen Experiments, wie Doderer es im dritten ‚Satz‘ von „Divertimento No III“ durchgeführt hat (Transformierung eines Menuetts in die Literatur), sind mannigfaltig. Sie laufen immer wieder auf die eine Frage hinaus: Auf welche Weise könnte sich die Annäherung an das ‚musikalische‘ Vorbild vollziehen? In seiner Analyse der nachweislich nach Merkmalen der Sonatenhauptsatzform gebauten „Tonio Kröger“-Novelle von Thomas Mann hat Horst Petri ein nützliches Unterscheidungskriterium etabliert. Demnach darf der mit musikliterarischen Ansprüchen antretende Autor die Sprache nicht nur als Träger von Handlung (bzw. Poesie/Musik) einsetzen. Er muss darüber hinaus „die einmal gewählte Wortfolge als Konstruktionselement“[1677] verwenden. Erst dann nämlich werde der Reprisencharakter deutlich (was Doderer durch Wiedereinsatz der „betonten Muttermotive“ erzielt).[1678] Allein auf inhaltliche Entsprechungen vertrauend (die sich

1676 Vgl. Kühn, Formenlehre der Musik, S. 68 f.

1677 Vgl. Petri, Literatur und Musik, bes.: S. 43–46; hier: S. 44.

1678 Zu Recht hat Huber, in direkter Auseinandersetzung mit Petri, darauf hingewiesen, dass literaturwissenschaftliche Untersuchungen nicht beim Nachweis struktureller Analogien zwischen musikalischer Form und literarischem Text stehen bleiben dürfen. Stets müssen sie

freilich auch immer irgendwie formal niederschlagen müssten), wäre er in seinem Vorhaben zum Scheitern verurteilt. Denn auf dieser Ebene lässt sich, wie ich in den obigen Ausführungen versucht habe anzudeuten, mit einigem argumentativen Geschick vielerlei begründen (etwa Kontraste, die sich auch ohne das Vorbild der Musik einstellen würden).

Mit ähnlichen Bedenken dürfte sich der Autor geplagt haben, als er davon sprach, „diese beiden etwas widerspruchsvollen Tendenzen zu vereinigen“: die literarische Kleinstgattung des Extremas (‚Musik‘ auf Mikroebene) und die musikalische Großform des Menuetts (‚Musik‘ auf Makroebene). Denn um die ‚Physiognomie‘ des Menuetts anzudeuten, müssen wenigstens einige seiner charakteristischen Züge erkennbar sein. Bei einer Darstellungsweise, die ausschließlich *„völlig radikal* (extrem)“ vorgeht, könnten am Ende alle inhaltlichen Merkmale verwischen. Gewisse Handlungselemente scheinen aber notwendig, damit sich das „phrasierte“ Motiv überhaupt sinnvoll manifestieren kann. Grundvoraussetzung für Kontrasteffekte sind nun mal wechselnde Seinsweisen (nicht nur „extrem“ vs. „normal“, sondern auch iterativ vs. singulativ etc.).[1679]

Fraglich muss letztlich bleiben, ob durch den Versuch der *literarischen* Transformation eines Menuetts (bzw. Scherzos) tatsächlich eine neue Qualität in der erzählenden Dichtung erreicht wird. Oder ob hier nicht lediglich eine technische Spielerei, „ein raffiniertes literarisch-musikalisches Jonglieren“ (TB 258, Dezember 1924) statt hat, wie Doderer in Bezug auf sein Divertimento-Projekt schon früh vorgeworfen wurde.[1680] Die Antwort auf diese Frage, die Gültigkeit für das gesamte „Divertimento-System“ beanspruchen kann, gibt der Autor selbst. Sein unentwegtes Beharren auf der „Einheit von Inhalt und Form“ (vgl. Kap. 3), ohne dass er die besondere Qualität dieser Einheit, welche im Grunde ja vorausgesetzt werden kann,[1681] freilich jemals befriedigend spezifiziert hätte,

---

sich auch fragen, welchen Gewinn die Feststellung eines solchen Analogieverhältnisses für die Interpretation des jeweiligen Textes erzielt: „Um Relevantes zu erkennen, muß über die Struktur hinaus die Frage nach der Funktion der ‚Musikalisierung‘ gestellt werden.“ Huber, Text und Musik, bes.: S. 130–136 ; hier: S. 135. Der Frage, welche erzähl- und lebenstechnischen Probleme die Musik im Fall Doderers lösen soll und kann, gehe ich im abschließenden Kapitel dieser Studie nach (vgl. Kap. 7).

1679 Um die Skizze abschließend auszuwerten: Das „attaca IV.“ bedeutet so viel wie: den vierten ‚Satz‘ sofort anschließen. Dieser beginnt denn auch ziemlich abrupt: „Da geschah plötzlich das Folgende“ (E 80). Der „attacca-Anschluß zweier Sätze ohne klaren tonalen und zeitlichen Einschnitt“ verweist einmal mehr auf Beethoven (vgl. MGG2, Sachteil; Bd. 8, Sp. 1591), Doderers Vorzugshelden (vgl. Kap. 3.2.3).

1680 Worauf er erklärte, dass ihm derlei Werturteile „völlig Arsch“ seien (TB 258, Dezember 1924).

1681 „Form ist mit einem bestimmten Inhalt verbunden und bildet mit diesem eine Einheit, die nicht auseinandergerissen werden kann.“ Thomas Seiler: Instrumental-, Partiturlyrik, Tonpo-

beinhaltet die Lösung. Worauf ich hinaus will, ist das Folgende: Gehen beide, Form und Inhalt, einen fruchtbaren Zusammenschluss ein (etwa zugunsten einer annähernd perfekten Mischung von stilistischer Eleganz und inhaltlicher Verständlichkeit, auf dass die größtmögliche Aussagekraft erzielt werde), wie das im Fall des dritten ‚Satzes‘ von „Divertimento No III“ wohl durchaus der Fall ist,[1682] dann sollten alle noch so extravaganten „Schweinereien“ erlaubt sein.[1683] Zu bedenken ist allerdings: Auf die Dauer, zur Gewohnheit geworden, verliert alles seinen Reiz.

Ein allerletzter Gedanke zur Musik in „Divertimento No III“. Es fällt hier auch eine besondere Art der sozusagen verzögerten Informationspolitik auf. So bekommt der Rezipient des Textes Name, Beruf und Stand der Hauptfigur verhältnismäßig spät und nebenbei (in Klammerparenthese) mitgeteilt. Zunächst schaut er dem zu diesem Zeitpunkt noch namenlosen Helden, der am Geburts- und Sterbebett seiner Frau verzweifelt, eine Weile gewissermaßen über die Schulter (vgl. E 66). Ebenso wird der Name der Tochter, der nach dem Tod der Frau alle Aufmerksamkeit des Witwers zukommt, bewusst zurückgehalten. Um ihn mitzuteilen, wartet der Text die passende Gelegenheit regelrecht ab. Dem Doktoranden des Professors bleibt es schließlich vorbehalten, sich nach dem Namen der Kleinen zu erkundigen. Das ist erst in der Mitte des zweiten ‚Satzes‘ der Fall (vgl. E 71)! Die verzögerte Abgabe grundlegender Informationen, die hier zu beobachten ist (vielleicht als Inversion auf narratologischer Ebene näher zu bestimmen), muss wohl auch im Zusammenhang mit Doderers Musikalisierungsbestrebungen gesehen werden. Wichtiger als die Etablierung diskursiver Kommunikation ist die Entfaltung quasimusikalischer (Erzähl-)Textstrukturen; d.h. die inhaltlichen Dinge werden bewusst in der Schwebe gehalten, um so eine Annäherung an den irrationalen Charakter der Musik zu erzielen.[1684]

---

esie. Zur Bedeutung musikalischer Begrifflichkeit im schwedischen Modernismus. In: Grage (Hg.), Literatur und Musik in der klassischen Moderne, S. 135–166; hier: S. 135.

1682 Als „Grundgesetz der Ästhetik“ soll mir das Folgende gelten: dass „alles unfreiwillig (d.h. funktionslos) die Aufmerksamkeit Erregende […] unschön [wirke]“. Wolfgang Kayser: Kleine deutsche Versschule. Bern, München [20]1989, S. 77.

1683 „In der Technik der Durchführung einer erzählenden Prosa sind alle Mittel und die grössten Gemeinheiten erlaubt, ebenso, wie man ja auch ‚in der Liebe nie schweinisch genug sein kann, weil es innerhalb ihrer Schweinereien […] gar nicht […] gibt‘, wie mein Freund K. einmal […] gesagt hat.“ TB 1024, 24. 7. 1937.

1684 Was für die Ebene der sprachlichen Realisierung gilt (vgl. Kap. 3.5.2), könnte demnach auch auf die Ebene der erzählerischen Vermittlung angewandt werden: Inhaltliche Klarheit (denotative Genauigkeit) weicht einer Vagheit, einer Offenheit des Möglichen (konnotative Dichte).

Bleibt noch die „Idee“[1685] dieser ‚Erzählmusik‘ zu extrahieren: Wie eingangs angekündigt, ist das „Divertimento No III“ das einzige der frühen „Divertimenti“ (No I–VI), zu dem der Autor seine eigene Interpretation mitliefert. Als könnte er vorausahnen, dass die Literaturtheorie schon bald den Tod des Autors erklären, dem Schöpfer eines literarischen Werkes die Deutungshoheit über seinen eigenen Text absprechen werde,[1686] rechtfertigt Doderer seine Selbstinterpretation. Er äußert sich dezidiert „als Einer, der es besser weiss“ (TB 330, Februar 1926), fügt bei der nächstbesten Gelegenheit hinzu, dass er es „ja wohl werde wissen müssen und dürfen“ (TB 331).[1687]

Worauf der Autor so dringend hinaus will, hängt eng zusammen mit seiner Schicksalslehre (späterhin „Fatologie“ genannt).[1688] Obwohl die Geschichte ein Happy End aufweist (neues Liebesglück für Fedor), vertritt Doderer hier im Grunde eine pessimistische Weltsicht. Demnach kann der Mensch kaum Einfluss auf sein eigenes Schicksal nehmen. Alles, was geschieht, ist determiniert bzw. folgt einer Notwendigkeit.[1689] Die Macht, die hierfür verantwortlich zeichnet, ist „das Leben“ (TB 332), worunter Doderer ein Konglomerat aus äußeren und inneren Faktoren versteht. Wie im Naturgeschehen sind auch in der menschlichen Existenz lediglich kausale Ursachen- und Wirkungszusammenhänge aktiv,[1690] bzw. diese werden von höheren Schicksalsmächten aktiviert. Das „Divertimento No III“ beinhaltet somit eine deutliche Ableugnung der Willensfreiheit. Der Mensch trägt keine Verantwortung für sein Handeln. Weder hat er Schuld, noch kommt ihm Verdienst zu.

Deswegen ist Doderer so entschieden daran gelegen, das „Divertimento No III“ frei von moralischen Anfechtungen zu halten. Nicht etwa solle man

1685 Die Idee = „der auf eine Formel gebrachte Gehalt“. Seidler, Die Dichtung, S. 145.

1686 Zum „ärgerliche[n] Problem der schöpferischen Persönlichkeit“ vgl. Erlich, Russischer Formalismus, S. 211.

1687 Wie Fleischer erklärt, legte Doderer stets großen Wert darauf, „daß seine Bücher in seinem Sinn gelesen statt frei interpretiert würden“. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 304.

1688 „Am Ende steht die Einsicht in einen ‚fatologischen‘ Determinismus, der den modernen wissenschaftlichen Determinismen angenähert ist. Ebenso wie diese führt auch Doderers ‚Fatologie‘ zu einer Ablehnung einer idealistischen Freiheitsphilosophie.“ Wolff, Wiedereroberte Außenwelt, S. 271.

1689 Zum Verhältnis von Determiniertheit und Notwendigkeit: „‚Alles, was geschieht, geschieht mit Notwendigkeit‘ – dieser Satz stammt, wenn ich nicht irre, von Kant; es scheint mir darin – in dem Worte Notwendigkeit – weit mehr zu liegen als die kausale Determiniertheit jedes Geschehnisses.“ TB 108, 27. 12. 1922.

1690 „[D]ie unauflösbare Befangenheit in sinnlosen Kausalverknüpfungen“, so nennt Lukács das (vgl. Lukács, Die Theorie des Romans, S. 48), der seit Ende 1930 eine Autorität für Doderer war (vgl. TB 367, 27. 11. 1930).

prüfen, ob der Figur des Fedor Wittassek „Schuld oder Verdienst“ (TB 330) zukomme. Vorwürfe, die man an seine Figur herantragen könnte, spitzt er scharf zu: Er spricht von einem „Leidensegoismus“ (TB 330), in dem sich der Professor nach dem Tod seiner Frau abschließt, beanstandet die „‚Liebe‘“ (TB 330) zu Lily von Beginn an als bedenklich:

> Liegt hier nicht schon ein Grundfehler von vorneherein vor, so dass es der später hinzutretenden Leidenschaft nicht einmal bedurft hätte, um eine höchst fragwürdige Lage für Vater und Tochter zu schaffen? (TB 330)

Nachdem er etwaiger Kritik rhetorisch klug vorausgegriffen hat, stellt Doderer den Blick auf die „Tatsachen“ (TB 330) ein. Da zeigt sich ihm dann, „dass hier sowohl Schürzung wie Lösung des Knotens ohne jemandes Schuld oder Verdienst sich einfach ergeben, zwangsläufig *erfließen*“ (TB 330). Damit entlässt er den Professor aus der Verantwortung für dessen egoistisches Leiden. Den „*transzendenten* Standpunkt“ (TB 330), der mit „höchst theoretischen Forderungen“ (TB 330) an Fedor herantreten könnte, weist er zurück. Der Betroffene selbst, auch wenn er über noch so große Lebenserfahrung verfügt (was von Fedor nicht behauptet werden kann),[1691] sei stets viel zu sehr verstrickt in die eigenen Angelegenheiten, als dass er eine objektive Sicht auf die Lebenszusammenhänge gewinnen könnte. Seinem Verständnis von Schicksal entsprechend, in das die Erkenntnisse der damals noch jungen Psychoanalyse einfließen (dazu gleich mehr), interpretiert Doderer „das Verhalten dem Kind gegenüber“ als „organisch-konsequent, eine sehr natürliche Sinnfolge“ (TB 331).

Wäre der Professor zur Erkenntnis dieser Zusammenhänge im Grunde doch verpflichtet gewesen, „kraft seines Verstandes und zum Wohle der Tochter“ (TB 331), so sei er für das Hinzutreten des „libidinöse[n] Element[s]“ (TB 331) allerdings nicht mehr zu belangen: „das libidinöse Element *trat* eben in's Spiel“ (TB 331). Dieser Vorgang des Hinzutretens entzieht sich jeglicher rationalen Ergründung.[1692] Dafür produziert er in der Folge sinnvolle Reaktionen. Mit ihm beginne nämlich gewisserweise bereits die „Lösung“ (TB 331), d.h. der „Zersetzungsprocess in dem Verhältnis zwischen Vater und Tochter“ (TB 331). Dode-

---

1691 Doderer thematisiert hier auch einen bestimmten Menschentypus, einen, der sich „mit letzten Spitzfragen geistiger (in unserem Falle rein abstracter!) Sphäre beschäftigt, dabei aber in einer von des Lebens stillsten Buchten sitzt, und, einmal vom Strom und Stoss getroffen, in der Verwirrung jeder geistigen Waffe dem Leben gegenüber *ebenso* entbehrt, wie zehntausend andere, ganz einfältige Menschen“ (TB 331).

1692 In den „Tangenten“ bezeichnet Doderer die Sexualität auch als „anonyme Naturkraft“. Vgl. T 640, 30. 9. 1948.

rer kennzeichnet hier einen mit Rilke so bezeichneten „wendenden Punkt“.[1693] Es sei die Aufgabe des Romanciers, eben diese „biographischen Knotenpunkte“ deutlich zu machen.[1694]

Für die Wendepunkte in der seelischen Biographie seines Professors ist ein Funktionsbild überliefert. So sieht die Skizze mit der Überschrift „Funktionsbild F.[edor] W.[ittassek]“ zwei so bezeichnete „automatische Brechung[en]“ vor.[1695] Wie aus dem Papier deutlich hervorgeht, finden diese auch als „Prisma“ bezeichneten Momente (wohl als Momente gedacht, in denen eine tiefenpsychologische Brechung, eine – mit Doderer gesprochen – „‚gehirnphysiologische‘[] Veränderung“ (TB 331) sich vollzieht), im dritten und im vierten ‚Satz‘ statt (also: aggressives Vorgehen des enttäuschten Liebenden gegen die als Liebesobjekt ‚missbrauchte‘ Tochter im dritten ‚Satz‘; und: spärliche Einsicht in das eigene psychosexuelle Fehlverhalten und Wortmeldung durch „das Leben selbst“ im vierten ‚Satz‘). Ferner ist an der Grenze zwischen den beiden ‚Sätzen‘ ein so gekennzeichneter „Schnittpunkt“ angegeben. Besagte drei Punkte sind darüber hinaus mit einer ansteigenden Pfeillinie verbunden, Beleg dafür, dass sich hier eine nachhaltige Entwicklung vollzieht.

Und die geschieht nicht auf Initiative des Professors hin, sondern vollzieht sich „automatisch“. Das Leben selbst,[1696] als eine alles umfassende, offenbar auch verantwortungsbewusste Intelligenz konzipiert,[1697]

> nimmt unseren Professor am Schopf und hilft ihm zweifellos rationaler, als er dies selbst vermocht hätte: ‚neue Brücken‘ ergeben sich vor ihm und die ganze Decoration wechselt … somit aber wird auch der *‚Lösung‘* jeder ‚Verdienst‘ von Seiten Wittasseks genommen (TB 332).

1693 Vgl. T 764, 14. 7. 1950; vgl. auch CII 186, 30. 5. 1959.

1694 „Die *wesentliche* Biographie seiner ‚Figuren‘ zu schreiben, ist eine der Aufgaben des Romanciers. Das heisst weiter, er muss die biographischen Knotenpunkte dieser Figuren finden und die *Priorität* dieser Knoten dem Handlungssubstrat (dem ‚dramatischen Geschehen‘) gegenüber erkennen.“ TB 384, 12. 9. 1931.

1695 Vgl. Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 11r.

1696 „Das Leben schwankt, oszilliert, wendet plötzlich scharf: einschneidend äusseres, herangetretenes Ereignis. Glied aus einer anderen Sinn- oder Causalkette, jetzt in unsere Webe eingeschlagen: und oft sinnvoll bis zum offen symbolischen. Derweil vollzieht sich Tieferes (unter allem durchlaufend) – Epoche kommt still, wird mit eins geboren.“ TB 127, 3. 2. 1923.

1697 Dass das Leben durch Zufälle regiert wird, führt Doderer auch in der „Strudlhofstiege“ vor. Daher kann Weber seine Erläuterungen zum berühmten Stiegenskandal-Kapitel mit den Worten schließen: „Das Leben selbst scheint die Regie geführt zu haben.“ Weber, Studien, S. 110.

Dass eine solche Weltsicht, die freies Handeln für unmöglich erklärt, in der alles passiert, *„ohne dass irgendjemand geradezu einen Fehler begeht*, im gewöhnlichen Sinne ‚schuldig‘ wird, aber auch ganz *ohne dass jemand sich ein ‚Verdienst‘ erwirbt*“ (TB 332), die Musik zum Vorbild nimmt (die das Gesetzmäßig-Architektonische und Irrational-Subjektive in sich vereint), hat vor allem die ideologiekritische Doderer-Forschung in ihrer ablehnenden Haltung gegenüber dem Autor bestätigt (vgl. Kap 5.6).[1698]

Bemerkenswert ist, dass das Schicksal in „Divertimento No III“ in moderner Variante auftritt, d.h. sich auf der Höhe der psychologischen Erkenntnisse seiner Epoche zeigt. So profitiert dieser Zusammenschluss unpersönlicher Mächte, als die das Schicksal üblicherweise gedacht wird, neuerdings auch von der „Hilfeleistung dunkler Mächte der Seelentiefen“.[1699] Zweifellos unter dem Einfluss von Freud stehend („Traumdeutung“),[1700] bei dem das zu debattierende Phänomen „Verdrängung“ heißt,[1701] stellt Doderer im Zusammenhang mit dem „Wiederkehr“-Divertimento eine etwas bemühte theoretische Reflexion an, eine „gewisse *psychologische Voruntersuchung*“, „‚Wesen und Titel‘“ überschrieben (TB 334).[1702] Hierin klärt er über eine bestimmte „Erscheinung im seelischen Leben des Einzelnen“ (TB 334) auf. Kurz gefasst, läuft die Argumentation darauf hinaus, dass es psychische Manifestationen gäbe, die, zum Selbstschutz desjenigen, dem sie angehören, einen anderen „Titel“ tragen, als ihr eigentliches „Wesen“ verlangt.[1703] Genauso verhält es sich mit der „geschlechtliche[n] Eifersucht“ (TB 336) Fedors, die als „befremdend heftige und nicht genügend äusserlich veranlasste väterliche Sorge wegen der diversen *‚Flirts‘* jener Lily“ (TB 336) erscheint. In die Sprache der Dodererschen Psychologie übersetzt, klingt das dann so:[1704]

1698 Doderer hat das Fragwürdige dieser Denkungsweise geahnt: „Oder ist es vielleicht *um mich […] zu beruhigen*, dass ich sage: es entschied sich alles ‚wie von selbst‘ – […] und dass ich damit einen gemachten Fehler […] als Schicksalsnotwendigkeit anschauen und damit jenseits […] der Möglichkeit von Reue stellen, schmerzlos machen will?“ TB 154, November 1923.

1699 Sigmund Freud: Die Traumdeutung. In: Studienausgabe; Bd. II. Frankfurt a.M. 2000, S. 581.

1700 Zum Einfluss der Freudschen Psychoanalyse auf die Jung-Wiener Schriftsteller vgl. Lorenz, Wiener Moderne, S. 128–133.

1701 Vgl. J. Laplanche/J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Zweiter Band. Frankfurt a.M. 1973, S. 582–587.

1702 Mit Bezug auf diese Tagebuchstelle wurde auch die „bemerkenswerte psychoanalytische Observanz“ hervorgehoben, die Doderer bei der Erörterung der „seelischen ‚Funktionen‘“ an den Tag lege. Vgl. Loew-Cadonna, Vom Soda-Whisky zum Whisky-Soda, S. 63.

1703 Ähnlich interpretiert durch Loew-Cadonna, Zug um Zug, S. 149.

1704 Pfeiffer hat darauf hingewiesen, dass Doderer „etliche Fachausdrücke der psychoanalytischen Praxis [übernahm], um mit ihnen auf eigene Weise umzugehen“. Vgl. Pfeiffer, Heimito von Doderers Alsergrund-Erlebnis, S. 20.

> eine rein egoistische Trieb-Fctn. manifestiert sich durch Inhalte, welche doch eher den nicht *ganz rein* egoistischen Fctnn. zugeordnet werden möchten: der *‚Titel'* also ist ein solcher, dass er das Selbstwerterleben (das Aussenbild und das Innenbild) nicht drückt. (TB 336)

Was den Autor hieran besonders erstaunt, ist „[d]er *Automatismus* dieser Vorgänge" (TB 337). Vor allem auch, „dass sie bei den meisten Menschen und in den meisten Fällen vom Bewusstsein *nicht* erfasst werden" (TB 337), findet er „eine ungeheuerliche Vorstellung" (TB 338). Wenn er hieraus allerdings schlussfolgert, es sei „diese ‚Brechung' im *wachen Leben* im Grunde genau dasselbe wie die von *Freud* entdeckte ‚Zensur' der träumenden Seele" (TB 337), dann erweckt der Autor fälschlicherweise den Eindruck, er habe aus seiner Lektüre der „Traumdeutung" Erkenntnisse gezogen, die über die Freudsche Argumentation hinausweisen. Tatsächlich referiert er hier lediglich einen der Hauptgedanken der „Traumdeutung". In ihr erblickte Freud bekanntlich „die Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben".[1705]

Ohne hier Doderers Verhältnis zu Freud, das in späteren Jahren von respektvoller Ablehnung geprägt ist,[1706] bisweilen allerdings auch in offensives „Freud-Bashing" mündet,[1707] allzu ausführlich thematisieren zu wollen,[1708] bleibt doch immerhin festzuhalten: Das „Divertimento No III" entsteht in Auseinandersetzung mit den psychologischen Erkenntnissen seiner Zeit.[1709] Der Unterschied

1705 Freud, Die Traumdeutung, S. 577.

1706 Zu diesem Zeitpunkt schätzt Doderer „[d]ie Tat Freuds", als welche er nennt: „Auflösung des ganzen Lebens in ‚Wesen' u. ‚Titel'" (TB 338), sehr hoch ein. Die „Bedeutung Sigm. Freud's" liege „nicht in den Einzelheiten seines System's, seiner ausgebauten Lehre; auch nicht […] so sehr in der klinischen Seite, in der Therapie" (TB 339). Wichtiger als die ganze Psychoanalyse sei „das Erscheinen – und zwar das erstmalige Erscheinen – modernen psychologischen Denkens überhaupt" (TB 339). Was diese Denkweise auszeichne, sei „die Erkenntnis vom *Sinn der Symptome* (wohlgemerkt: *Sinn!!!*)" (TB 339). Doderer wünsche sie sich übertragen auf die „sog. ‚Normal-Psychologie'" (TB 339), denn vielleicht habe Freud „hier ganz besonders den einzig gangbaren Weg für ein modernes psychologisches Denken überhaupt gezeigt" (TB 340).

1707 Vgl. zu dem seit den fünfziger Jahren in Mode gekommenen „Freud-Bashing" auch Beate Lakotta: Die Natur der Seele. In: Der Spiegel vom 18. April 2005, S. 176–189; hier: S. 182.

1708 Schöne „Anmerkungen zum Psychoanalytiker Doderer" stammen von Loew-Cadonna, der eindrucksvoll nachweist, dass Doderer „[o]hnehin und im großen ganzen […] viel eher als Freudianer denn als Antifreudianer angesehen werden" könne. Vgl. Loew-Cadonna, Zug um Zug, S. 159–163.

1709 Zum Verhältnis von Dichtung und Psychoanalyse in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende und in den Nachfolgejahrzehnten sagt W.G. Sebald: „die österreichische Literatur [ist] nicht nur eine Vorschule der Psychologie; um die Jahrhundertwende und in den nachfolgenden Jahrzehnten ist sie in ihren psychologischen Erkenntnissen, auch wenn

ist: Während Freud seine Lehre im Grunde als eine optimistische verstanden hat – ein Gedanke, den Ludwig Marcuse bezüglich der hier verhandelten psychischen Phänomene wie folgt in Worte kleidete: „den Menschen unterscheidet vom Tier sein Vermögen auszuweichen“ –,[1710] erschauert Doderer lieber vor dem „Dunkel“ (TB 340), das die psychoanalytische Wissenschaft offenbart. Ist es zunächst lediglich die Vorstellung davon, dass sich das Bewusstsein am Tage genauso düpieren lässt wie in der Nacht, die Doderer beunruhigt, die ihn gar veranlasst, „dieses wache Leben“ als einen Traum anzusehen, „der im Vordergrunde der Seelenbühne so dicht und lebhaft sich abspielt, dass jeder Blick tiefer hinein verwehrt bleibt“ (TB 338), so spitzt der Dichter im Anschluss hieran seine skeptische Einschätzung der menschlichen Lage noch zu: Weder sei es möglich, etwas vom anderen Menschen zu wissen (und schon gar nicht vom „weiblichen Menschen“!), noch bestehe die Möglichkeit, jemals den eigenen, naturgemäß dunklen Kern zu erhellen: „kein Hirn löst das auf, und das heisst: ‚fasse es wer es fassen mag …‘“ (TB 340). Letzteres ein Eigenzitat,[1711] künstlerisches Fazit vorangehender philosophischer Reflexionen.

Zuletzt noch dies: Dank jenem im Nachlass befindlichen Typoskript mit dem Titel „Eine Wiederkehr“, das hier schon erwähnt wurde, ist die Doderer-Forschung über eine Art Epilog zu „Divertimento No III“ informiert. Zwar hat der Autor diesen kleinen Nachsatz energisch mit blauem Buntstift durchgestrichen, dennoch ist er gut lesbar: „Ja, Fedor Wittassek, nun zum zweitenmale bist Du eingelaufen in einen Hafen: und Du bleibst darin, so hoffen wir, und wir werden uns mit Dir nicht mehr zu beschäftigen haben.“[1712]

Warum eigentlich nicht? Wieso ist das eheliche Liebesglück keinerlei literarischer Bearbeitung wert? Mit der Beantwortung dieser Frage dringen wir zum Kern von Doderers Kunstverständnis vor. Deutlich geprägt vom verehrten „Doktor Schopenhauer“ (TB 906) bzw. „Doctor Schopenhauer“ (T 473), der allerdings ein „ächtes, bleibendes Glück“ für ausgeschlossen erklärte, weshalb es also „kein Gegenstand der Kunst seyn“ könne,[1713] entwickelte Doderer den Kult

---

sie diese nicht auf den Begriff bringt, den Einsichten der Psychoanalyse in vielem gleichwertig und in manchem voraus.“ W.G. Sebald: Vorwort. In: W.G. Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg, Wien 1985, S. 9–13; hier: S. 9.

1710 Marcuse, Sigmund Freud, S. 99.

1711 Es handelt sich hierbei um das Hauptmotiv aus „Divertimento No II“ (vgl. E 42, 46, 50, 52), das im „Intermezzo“ von „Divertimento No III“ eine leicht abgewandelte Zitation erfährt (vgl. E 76).

1712 Typoskript „Eine Wiederkehr“ [Divertimento No III, Satz 2 (2. Teil), Intermezzo, Satz 3, Satz 4]. Ser. n. 14.251 d. ÖNB, pag. 38.

1713 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 417.

des Künstlers als heroisch-pessimistisches Medium.[1714] Demnach seien „nur das Schreckliche und Schöne, atemberaubendes Leid und schmetternder Triumpf, die grösste Härte nur und die höchsten Intensitäten des Lebens" tauglich, „um einmal den Künstler für sein Werk zu nähren" (TB 349, Juni 1926).

5.4 „Divertimento No IV" – die Vision von der Apokalypse (1926)

> „Sieh, die Maschine:
> wie sie sich wälzt und rächt
> und uns entstellt und schwächt."[1715]
> Rainer Maria Rilke

> „Ich halte jeden Menschen für voll berechtigt, auf die – von den Ingenieursgesichtern und Betriebswissenschaftlern herbeigeführte – derzeitige Beschaffenheit unserer Welt mit schwerstem Alkoholismus zu reagieren, soweit er sich nur was zum Saufen beschaffen kann."[1716]
> Heimito von Doderer

Den universalen rationalistischen Konzeptionen der Moderne (Technisierung, Spezialisierung, Autodynamisierung) stand Doderer stets skeptisch bis abneigend gegenüber.[1717] Deutlichsten künstlerischen Ausdruck findet seine Gegenposition im „Divertimento No IV", einer Vision von der Apokalypse. Das dunkelste Kapitel der Technik- und Wissenschaftsgeschichte, dessen Überschrift sicherlich „Die Erfindung der Atombombe" lautet,[1718] ist noch längst nicht ge-

---

1714 Zum Begriff des heroischen Pessimismus allgemein vgl. Wolfgang Schömel: Apokalyptische Reiter sind in der Luft. Zum Irrationalismus und Pessimismus in Literatur und Philosophie zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende. Opladen 1985.

1715 Rainer Maria Rilke: Sonett XVIII. In: Ders.: Die Sonette an Orpheus. Erster Teil. Frankfurt a.M., Leipzig 1999, S. 26.

1716 CII 495, 1. 4. 1966; auch in: RE 24.

1717 Zu fortschrittskritischen Äußerungen Heimito von Doderers allgemein vgl. Schneider, Die technisch-moderne Welt, S. 191 ff.

1718 Als er im Januar 1945 das bombardierte Hannover sah, musste Doderer, der seit 1940 Soldat der Luftwaffe war (zur militärischen Odyssee des deutschen Luftwaffenoffiziers Heimito von Doderer vgl. Bernhard M. Baron: Heimito von Doderer in Waldsassen. In: Oberpfälzer Heimat 45/2001, S. 15–19), auch „mehrmals" an sein „Divertimento No IV" denken: „Roter Ziegel, geschwärzt vom Brand, aus der Schlucht zwischen vereinsamten Mauern greifen die starren Finger einzelner noch stehender Kamine; und so erstreckt sich das in weiten Flächen der Zerstörung, triumphale Additionen des Mars." Vgl. T 278, 10. 1. 1945.

schrieben, da entwirft der junge Doderer im Mitte bis Ende 1926 entstandenen „Divertimento No IV",[1719] das er im März 1927 als seine bisher „beste Arbeit" (TB 352) rühmte, bereits ein endzeitliches Schreckensszenario, in dem sich die wenigen Überlebenden einer verheerenden Katastrophe bekriegen.

Hauptfigur des „Divertimento No IV", das von allen frühen „Divertimenti" (No I–VI) die Forschung mit am meisten herausgefordert hat (vgl. Kap. 2), ist ein dreißigjähriger Mann namens Adam, Funktelegraphist von Beruf, der in einer Station auf der Insel vor der Stadt arbeitet. Diese Stadt wird als eine bedrohliche, vom technischen Fortschritt durchherrschte Welt gezeichnet, in der die Individuen isoliert und verstört ihren Geschäften nachgehen. Eines Morgens auf dem Weg zur Arbeit hat Adam beim Aufspringen auf den Autobus, auf „dies schwankende Riesenvehikel" (E 93), einen Unfall. Er verliert das Bewusstsein. Als er wieder zu sich kommt, seltsamerweise am Strand der Insel liegend, ist die bekannte Welt untergegangen.[1720] Die Stadt liegt, als wäre sie von der Platte eines umgestürzten Tisches gerutscht (vgl. E 95), in Schutt und Asche. Adam scheint der letzte Überlebende der alten Welt zu sein; gleichzeitig aber auch, wie es sich für einen Mann dieses biblischen Namens gehört, der erste einer neuen.

Wie Robinson auf seiner Insel richtet er sich ein.[1721] Eine Hütte im Wald, „auf der anderen Seite der Insel, weit genug entfernt von der Station mit diesen unbegreiflicherweise stehengebliebenen Masten" (E 97), wird seine Heimstatt. Zeit vergeht, „ein halbes Jahr oder mehr" (E 98). Funksignale „bis nach Europa hinüber" (E 98) bleiben unbeantwortet. Expeditionen in die zerstörte Stadt fördern nichts als Leichen zutage. Da langen eines Tages Schiffe an: eine „Anzahl von jungen Männern, die alle eigentlich ganz gleich aussahen" (E 99), und auch Frauen, die sich um Adam versammeln „wie um ihren Vater" (E 100). Die kleine idyllische Gemeinschaft pflanzt sich fort, kommt in die Jahre. Dass außer ihnen

1719 Im Juli 1926 vermerkt der Autor im Tagebuch, dass er „1. u. 2. von N° 4" geschrieben habe (vgl. TB 309). Zur Beendigung von „Divertimento No IV" gibt es keinerlei Hinweise. Laut Heydemann arbeitete Doderer an „Divertimento No IV" vom 13. Juni bis 3. Oktober 1926. Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 352.

1720 Was hierfür verantwortlich ist, erfährt der Leser erst später: „ein unsinniger kosmischer Zufall" (E 104). Wir heutige Leser, die wir die Berichte der Überlebenden des Atombombenabwurfs auf Hiroshima kennen, fühlen uns bei einigen Formulierungen, die im Nachhinein wie Voraussagen klingen, gruselig erfasst: „Pulvrig ist die Finsternis, wie von Aschen der Luftraum erfüllt." E 94.

1721 Dass Adam in der Folgezeit, in dieser „weder vom Erzähler bestimmten noch vom Helden erfaßten Zeit", das „Leben eines Robinson" führt, darauf hat bereits Schneider hingewiesen. Vgl. Schneider, Die technisch-moderne Welt, S. 186. Auch Riemer schlägt in diese Kerbe, wenn er das „Divertimento No IV" als „Robinsonade" bezeichnet. Vgl. Riemer, Innovation und Technikfolgen, S. 81.

anscheinend kein anderer Mensch überlebt hat, verschweigt Adam wohlweislich. Auch verbietet er das Betreten der Funkstation. Dafür befördert er der Heranbildung einer animistischen Religion (vgl. E 102).

Das nachzivilisatorische Paradies bleibt allerdings nicht ewig ungestört. Eines Tages kommen weitere Boote an den Strand, „große Motorfahrzeuge" (E 102): Eine Horde Männer, angeführt vom so bezeichneten „Brillenhäuptling", tritt bedrohlich in Erscheinung. Das Vorhaben dieser Männer, den „Verstand und Geist vergangener Jahrhunderte" (E 103) zu reanimieren, stößt bei Adam und seiner Gemeinde auf wenig Gegenliebe. Um Schlimmeres zu verhüten (etwa Waffenfunde durch die selbsternannten Zivilisationsretter), schließt sich Adam einer Erkundungstour durch die Ruinenstadt an. In den Überbleibseln des Polytechnikums kommt es zum endgültigen Zerwürfnis zwischen dem Hüter des Inselparadieses und dem bebrillten Anwalt der „zivilisierten Gemeinschaft" (E 111): Indem Adam seinem Gegenspieler damit droht, entscheidende technisch-wissenschaftliche Bände zu vernichten, erhält er Kenntnis darüber, dass der „Technopolist"[1722] tatsächlich unbewaffnet ist. Nachdem dies gesichert ist, reißt er in einem Wutanfall die Regalwände mit den Büchern in die Tiefe (vgl. E 111 f.).

In der äußerst angespannten Situation, die danach zwischen den beiden Lagern herrscht, entwickelt sich eine kleine Liebesromanze. Über die feindlichen Grenzen hinweg kommen sich der Knabe Sancho, jüngstes Mitglied des Männerbundes, und „die kleine rothaarige Laila" (E 105), dem Lager um Adam zugehörig, näher. Getrübt wird das junge Liebesglück nur durch dunkle Vorahnungen Sanchos. Einerseits Repräsentant der „weiterlebende[n] Idee seines Lagers",[1723] wie es in einer Eigeninterpretation des Autors heißt, andererseits bis zur Selbstaufgabe in Laila verliebt, wie sein doppelt ‚erklingendes' „kleines ungeschicktes Lied" (E 112) beweist, in dem er der Hoffnung Ausdruck verleiht, „einmal selbst Laila" (E 112 + E 119) zu sein, avanciert Sancho denn auch zum tragischen Helden des „Divertimento No IV". Nicht genug damit, dass er sich zwischen Idee und Liebe entscheiden muss. Ihm ist auch die Macht gegeben, die weitere Entwicklung maßgeblich zu beeinflussen. Denn während Adam und der „Brillenhäuptling" im Polytechnikum um Bücher fochten, entdeckte Sancho in der zerstörten Stadt „eine völlig unversehrt gebliebene Niederlage von Waffen und Sprengmitteln" (E 110).

Dann spitzt sich die Lage zu. Innerhalb der Männerhorde findet ein Machtwechsel statt. Nicht länger bereit, von der Teilhabe am guten Leben, sprich:

1722 Zum Geisteszustand des Technopolisten vgl. Neil Postman: Das Technopol. Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1992.

1723 Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 78v.

Geschlechtsleben ausgeschlossen zu sein, erschlägt die aufgebrachte Rotte unter Anführung eines gewissen Murphy den „Brillenhäuptling". Dass sich bei der Gelegenheit ein „schafsnasiger Kerl" die „kleine Rothaarige" (E 115) zum sexuellen Verkehr ausbittet, erhöht Sanchos Leidensdruck verständlicherweise immens. Während die wilden Gesellen ihren Rausch ausschlafen, läuft der verstörte Knabe endlich zum Lager der Inselleute über. Doch obwohl er die Pläne zum Angriff, der auf die erste Neumondnacht festgelegt wurde, offenbart, weist Adam ihn ab. Da steht Sancho nun: ein heimatloser Verräter. Trotzdem beschließt er „den Sieg der Insel" (E 119), will alles zerstören, was seine Leute mühsam wieder aufgebaut haben.

Um den mörderischen Absichten der Feinde zuvorzukommen, greift „Vater Adam mit den Seinen" (E 119) in der nächsten Nacht selbst an.[1724] Allerdings wird ihre Landung am Festland vorzeitig bemerkt. Ein blutiger Kampf setzt ein, vom Text euphorisch begrüßt als „wahrer Beruf des Mannes, ein göttliches männliches Spiel" (E 120).[1725] Explosionen, die sich plötzlich und überraschend im Lager der Rotte ereignen, leiten die Wende zugunsten der Inselleute ein. Adam, der im Verlauf des Textes im wahrsten Sinne des Wortes an Größe gewonnen hat, so dass er zuletzt gar als „Riese" bezeichnet wird (vgl. E 117), erfährt hierdurch einen letzten Motivationsschub, die Entscheidung für die Insel herbeizuführen. Gemessen an seiner Funktion als Träger eines enormen Gewissenskonflikts und Herbeiführer besagten ‚explosiven' Ablenkungsmanövers, findet Sancho einen ziemlich unspektakulären, sich nebenbei ereignenden Tod. Dann ist der Sieg der Insel erstritten. Zu seiner „Feier" (E 122) und zum weiteren Austoben befiehlt Adam die Zerstörung der Funkstation. Tags darauf hallt der „Wehelaut" Lailas, die den Toten Sancho entdeckt hat, über das Wasser.

Ruhe kehrt wieder ein auf der Insel. Zeit vergeht. Die Worte, die der Text hierfür findet, hat er schon mehrfach gebraucht: „Und die Zeit, in Fluß gekommen, rascher und rascher, sie nimmt es dahin" (E 124). Aber nicht nur dahin nimmt sie es. Sie trägt auch Veränderungen heran, die in Adam „tiefste Unruhe" (E 125) wecken. Er muss beobachten, dass der Innovations- und Fortschritts-

---

1724 Im „Nachwort des Herausgebers" kreidet Schmidt-Dengler dem frühen Doderer sachliche Fehler an: „So spielt sich der Kampf in ‚Divertimento No IV' zwei Nächte vor Neumond bei Mondlicht ab!" (E 503) Dass die Beleuchtung nur sehr gering sein kann, scheint vom Autor allerdings eingeplant gewesen zu sein; mehrfach ist von einem „dünnen" Mondlicht die Rede (vgl. E 119, E 120, E 123).

1725 Schröder will hierin bellizistische Tendenzen Doderers entdecken. Vgl. Schröder, Apperzeption und Vorurteil, S. 364. Riemer interpretiert die Stelle textimmanent: „Kampf ist Teil der Natur und glorifizierter Höhepunkt menschlicher Existenz." Riemer, Innovation und Technikfolgen, S. 83.

gedanke, d.h. der Keim analytischen Urteilsvermögens offenbar im Menschen selbst beheimatet ist. Ohne jede Belehrung von außen, leistet ein Knabe die Innovation von Pfeil und Bogen hin zur Armbrust. Doch Adam ist nicht mehr willens und kräftens genug, die Vorgänge zu beeinflussen. Tatsächlich scheint er in Sekunden zu altern. Dies ist aber nur der Moment, der sich zuvor schon durch die Häufung des Schafsnasigen-Motivs angekündigt hat (Verbindungsmotiv zur Wachwelt): Adam kehrt zurück an die Oberfläche des ‚richtigen' Bewusstseins.

Denn in Wahrheit sind nur fünfzehn Minuten vergangen, seitdem er beim Aufspringen auf den fahrenden Bus verunglückt ist. Adam liegt im Krankenhaus, wird über den Hergang seines Missgeschicks informiert, bedankt sich beim „schafsnasigen opfermütigen Schaffner" (E 127), der mit ihm zusammen aus dem fahrenden Bus gefallen ist, und empfiehlt sich dann rasch. Zurück auf der Straße, umbrandet ihn erneut der tosende Lärm der Großstadt, bedrohlich und zerstörerisch wie eh und je.

Mit seinen 38 Seiten ist das „Divertimento No IV" das umfangreichste aller „Divertimenti". Bei seiner ‚Komposition' hat Doderer aus der Musik entlehnte „strukturelle Außenkräfte"[1726] en masse verwendet (Makroebene), d.h. die Dichte an „phrasierter" Motivtechnik ist hier besonders hoch (vgl. Anh. H). Auch sind in „Divertimento No IV" die schönsten Beispiele literarisch-musikalischer Konzentrationen nachweisbar (Mikroebene), d.h. die „‚Musikalisierung' der sprachlichen Lautschicht"[1727] feiert darin klangliche Höhepunkte. Dass darüber hinaus eine Gesamt-Kompositionsskizze zu „Divertimento No IV" überliefert ist (nicht zu vergessen eine weitere Detail-Kompositionsskizze), kann als Glücksfall für die germanistische, speziell die komparatistische Forschung angesehen werden (vgl. Anh. C + Anh. D). Aus ihnen lassen sich nicht nur Einblicke in Doderers General-Motiv-Technik gewinnen (vgl. Kap. 3.4.1). Mit ihrer Hilfe ist es ferner möglich, Aufschlüsse über Doderers Tempierungs-Versuche einzelner Divertimento-‚Sätze' zu erlangen. Ausgehend von der formal-phänomenologischen Analyse sollen im Folgenden auch immer wieder interpretatorische Aktivitäten entwickelt werden. Vorwiegend Fokussierungen textimmanenter Natur, aber auch Erörterungen zum Technikdiskurs im 20. Jahrhundert stehen an, ferner Gedanken zur Widersprüchlichkeit von Form und Inhalt, die sich hier literarisch eindrucksvoll manifestiert, sowie Überlegungen zur patriarchalen

---

1726 Karbusicky, Intertextualität in der Musik, S. 362.

1727 Elmar Budde: Zum Verhältnis von Sprache, Sprachlaut und Komposition in der neueren Musik. In: Rudolf Stephan (Hg.): Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik. Mainz 1974, S. 9–19; hier: S. 19.

Struktur des Paradieses. Dass ein Divertimento, in dem „[p]rächtige Leichenbrände“ flackern (vgl. E 99), keine ‚spaßige‘ Stimmung verbreiten will, versteht sich wohl von selbst. Auch als kurzweilige Abenteuergeschichte dürfte das „Unterhaltungsstück“, seines fortschrittskritischen Gehalts wegen, wohl kaum in Frage kommen.

Zunächst zur „phrasierten“ Motivtechnik: Wie der Gesamt-Kompositionskizze zu entnehmen ist (vgl. Anh. C), die in der Forschung bisher lediglich von Heydemann beachtet wurde,[1728] verbindet Doderer im vierten Divertimento „das Prinzip der Rahmung mit dem einer groß angelegten Steigerung im Binnenteil“.[1729] Einstweilen soll an dieser Beobachtung lediglich die „Rahmung“ interessieren. Diese geschieht offenbar durch „identische Motivik“. Zweiseitige Pfeile, die derart gekennzeichnet sind, vermitteln – unterer Pfeil – zwischen dem Anfangs-Presto und der Coda, dieser „Schlußpartie instrumentaler Formen“,[1730] sowie – oberer Pfeil – zwischen dem Largo des ersten ‚Satzes‘ und dem Largo des vierten ‚Satzes‘. Zwischen Anfang und Ende des „Divertimento No IV“ müsste demnach ein spiegelsymmetrischer Bezug bestehen. Tatsächlich wird die Planvorgabe des erstgenannten Pfeils mehr als deutlich erfüllt: Die größten – wie hier mit Hans Rudolf Picard gesagt wird – „variativ“ aufeinander bezogenen Motive (vgl. Kap. 3.5.3), die Doderer jemals in einem Divertimento gesetzt hat, dominieren die beiden Enden von „Divertimento No IV“ (vgl. im Folgenden immer auch Anh. H). Aber nicht nur die größten (Sequenz A + A’) bzw. sehr große (Sequenz K + K’) „Phrasen“-Motive sind es, sondern auch äußerst stabile, d.h. besonders gering variierte. Überdies liegt zwischen ihnen die längste (Sequenz A + A’) bzw. die zweitlängste (Sequenz K + K’) textliche Freistrecke, die Doderer jemals zwischen „variativen“ Beziehungen innerhalb eines Divertimentos zugelassen hat.[1731] Da es sich bei dem Motiv: „Und eilen wir“ (Sequenz A + A’), weniger bei dem ebenfalls dem Gebot des unteren Pfeils folgenden Motiv: „die ganze Stadt unter sich zerbrechend“ (Sequenz K + K’), das eher seiner martialischen Aussage wegen auffällt, gleichzeitig um das wohl herausragendste Beispiel ‚musikalischer‘ Prosa handelt, das in allen „Divertimenti“ hörbar wird, kann seine na-

1728 Heydemann gibt sie allerdings leicht fehlerhaft wieder. Als folgenschwer möchte ich bezeichnen, dass ihm die Grenzlinie zwischen ‚Satz‘ III und IV verrutscht ist. Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 356.

1729 Ebd., S. 357.

1730 MGG2, Sachteil; Bd. 2, Sp. 931.

1731 Nur in der „Strudlhofstiege“ und in den „Wasserfällen von Slunj“ liegen noch größere Textstrecken zwischen erstem Gebrauch und zweiter Realisierung variativ aufeinander bezogener Motive (vgl. Kap. 3.5.1).

hezu identische Wiederkehr (vielleicht sogar bei einem derart kritischen Geist wie Schopenhauer)[1732] mit gespannter Aufmerksamkeit rechnen.[1733]

Nicht ganz so eindeutig wie diese „variativen" Beziehungen, die zusätzlich noch durch eine Detail-Kompositionsskizze bestätigt werden (vgl. Anh. D), in der für die „Schlusscoda (Erwachen)" eine mit dem ersten Presto „fast *identisch[e]*" Motivik vorgesehen ist,[1734] lässt sich die ebenbürtige Motivik bestimmen, die der obere Pfeil der Gesamt-Kompositionsskizze anzeigt. Die Überprüfung aller – um mit der Detail-Kompositionsskizze zu sprechen – „genetischen" Motive (vgl. Anh. D), d.h. aller sich entwickelnden „Phrasen"-Motive einer (Gesamt-)„Sequenz", die sowohl im ersten als auch im letzten ‚Satz' sozusagen erklingen (vgl. Anh. H), führt zu dem Ergebnis, dass höchstens zwei General-Motiv-Reihen dafür in Frage kommen, den oberen Pfeil der Skizze zu erklären. Dem in viele kleine Unterabschnitte zerfallenden Finalsatz versuchsweise eine Dreiteilung unterlegend, wie sie die Gesamt-Kompositionsskizze nahelegt (vgl. Anh. C), lässt sich feststellen, dass die meisten der im wahrscheinlichen Largo-Teil des vierten ‚Satzes' weitgehend identisch wiederkehrenden General-Motive ihr erstes Erscheinen leider im Presto- und nicht im Largo-Teil des ersten ‚Satzes' erleben (Sequenz F + F''''; Sequenz G + G'''; Sequenz I + I'). Übrig bleiben lediglich, wie gesagt, zwei General-Motive, die sowohl im Largo-Teil des zweigeteilten ersten ‚Satzes' auftauchen, als auch im vermuteten Largo-Teil des vierten ‚Satzes' neuerlich nahezu identisch ‚erklingen' (Sequenz O + O''; Sequenz P + P'').[1735] Ohne mich mit dieser komplizierten Problematik länger aufhalten zu wollen, als es für die vorliegende Studie ergiebig wäre, wird meines Erachtens hieraus vor allem auch eines er-

1732 Schopenhauer war der Meinung, dass Repetitionszeichen, nebst dem „Da capo", bei Werken in der Wortsprache „unerträglich" wären. Bei der Musik hingegen seien sie „sehr zweckmäßig und wohlthuend": „denn um es ganz zu fassen, muss man es zwei Mal hören." Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 349.

1733 „Weiß man es denn zuvor, ob ein Satz, ein Satzteil nicht vielleicht berufen ist, wiederzukehren, als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung zu dienen? Und ein Satz, der zweimal gehört werden soll, muß danach sein." Zit. nach Matthias, Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse, S. 52.

1734 Zu präzisieren wäre vielleicht noch, dass Sequenz A und Sequenz K den Beginn und den Abschluss vom Presto des in zwei Hälften aufgeteilten ersten ‚Satzes' stellen (d.h. sie schließen nicht direkt aneinander an), wohingegen Sequenz K' und Sequenz A' in der Coda unmittelbar aufeinander folgen und somit zusammen das Ende vom gesamten Divertimento bilden.

1735 Wo der Largo-Teil des vierten ‚Satzes' beginnt, kann deshalb nicht eindeutig gesagt werden, weil nicht klar ist, ob der laut Plan direkt voraufgehende „Kampfabschnitt" (vgl. Anh. C) mit dem erstrittenen „Sieg der Insel" (E 121) endet oder ob er die Verwüstungen im Anschluss an den Sieg noch mit einschließt (vgl. E 122ff.).

sichtlich, nämlich dass Doderer sich nicht immer sklavisch an die einmal aufgestellten Pläne gehalten hat, dass die Skizzen vielmehr lediglich grob vorgeben (diesfalls die besagten spiegelsymmetrischen Verhältnisse zwischen Anfang und Ende des Divertimentos), was sich später in der musikliterarischen Praxis dann annähernd realisiert findet.

Um die „phrasierte“ Motivtechnik (die musikanaloge Makrostruktur), die im Fall von „Divertimento No IV“ etwa ein Fünftel der Textoberfläche (bzw. der lautlichen Erstreckung) einnimmt, zu entschlüsseln bzw. für die Interpretation dienstbar zu machen, gebraucht die vorliegende Arbeit eine Vorgehensweise, die durch Claude Lévi-Strauss’ Mythenanalyse inspiriert ist. Wie im Verlauf dieser Arbeit eingehend erläutert wurde (vgl. Kap. 3.5.1), hat der französische Ethnologe und Anthropologe seine mythenanalytische Methode analog zum Verstehensprozess der Musik konzipiert. Dem Rezipienten von Musik identisch, der sich stets des Gesamtgebildes bewusst bleiben müsse, erschließe sich auch dem Mythenforscher die Bedeutung des Mythos „nicht allein durch die lineare Abfolge der Ereignisse, sondern erst durch ihre Aufschichtung zu äquivalenten Ereignis*bündeln*“.[1736] Erst indem er Wiederkehrendes synchronisiere und zwischen solchen rekurrenten Einheiten Äquivalenz- und Oppositionsrelationen herstelle, enthülle sich ihm „die dem Mythos zugrundeliegende Tiefenstruktur“.[1737] Bezogen auf die Literatur bzw. auf das Dodererschе Divertimento heißt das: Zunächst einmal wäre für jedes „Phrasen“-Motiv die Gruppe seiner Transformationen zu ermitteln (die tabellarische Erfassung rekurrenter Größen trägt dem Rechnung), um alsdann die Isomorphie-Beziehungen zwischen den Motiven derselben „Phrasen“-Motiv-Gruppe bzw. der (Gesamt-) „Sequenz“ herauszuarbeiten.

Will man das „Divertimento No IV“ in seinen ganzen Ausmaßen begreifen, ist also die Analyse der „variativen“ Beziehungen, die zwischen den jeweiligen „phrasierten“ Motiven einer (Gesamt)-„Sequenz“ bestehen, notwendig.[1738] Was bereits bei der kurzen Betrachtung der beiden stärksten Großmotive aufgefallen ist, dass ihre variativen Möglichkeiten kaum ausgeschöpft werden, trifft auf die überwiegende Anzahl generalmotivischer Anwendungen im vierten

1736 Klettke, Die Affinität zwischen Mythos und Musik, S. 64.

1737 Ebd.

1738 „Eine Struktur, die zugleich bedeutet, ja, aus deren Quelle Bedeutungsstrukturen erfließen, erhält man im Werk Doderers entgegengehalten. […] Es ist der (musikalische) Formcharakter der Dichtung Doderers, welcher einen an Form gebundenen Sinngehalt vorweist, dessen gelungene oder gescheiterte Einsichtnahme über *Verstehen* oder *Nicht-Verstehen* der Dichtung als ganzes entscheidet.“ Huber, Die Epiphanie des „Punkts“, S. XIV.

Divertimento zu.[1739] Ganz offensichtlich steht die „phrasierte“ Motivik in „Divertimento No IV“, weitgehend statisch und kaum entwicklungsfähig, wie sie sich größtenteils darstellt, voll im Dienste der Kernaussage dieses „Unterhaltungsstücks“, wonach ein unabänderliches Schicksal, ein unaufhörlicher Zwang das Leben der Menschen und den Fortgang der Welt beherrscht. Wenn sich überhaupt eine Entwicklung aus den „variativ“ aufeinander bezogenen Motiven ablesen lässt, dann wäre dies wohl eine Verstärkung der Gewissheit davon, dass sich das menschliche Los, das naturgemäß kein gutes ist, unweigerlich erfüllen wird.

So weist etwa das größte Hauptmotiv (Motiv: „Und eilen wir“), das das gesamte Divertimento ‚eisern' umklammert hält, lediglich eine geringe Abweichung auf. Anstelle von „so weit *haben* wir's doch *gebracht*“ (Sequenz A) verwendet dasselbe Motiv bei seiner Wiederkehr „dahin *mußten* wir's doch *bringen*“ (Sequenz A'). Der Wechsel der grammatischen Form innerhalb dieses ansonsten komplett statischen Motivs, also der Wechsel von der Hilfsverbkonstruktion mit „haben“ zu der Modalverbkonstruktion mit „müssen“, kann als eine tiefenstrukturelle Bekräftigung der inhaltlichen Aussage von „Divertimento No IV“ gewertet werden.[1740] Im Fall eines Teils des größten Großmotivs, nämlich der Phrase „durch bricht der stumpfe Zwang“ (Sequenz B + B' + B''), in der die Kernaussage dieses Divertimentos sozusagen in Reinkultur enthalten ist, verhält es sich ähnlich. Indem besagte Motiv-Reihe bzw. (Gesamt-)Sequenz sich die Variation „blutender Herzen“ (Sequenz B') statt „blutiger Herzen“ (Sequenz B + B'') erlaubt, verstärkt sich der ‚blutige' Ernst der Aussage noch: Während die letztere, mit einem Adjektiv ausgestattete Variante dem Herzen eine Eigenschaft zuschreibt, nämlich blutig zu sein, kennzeichnet die erstere, mit einem Partizip auftretende Variante ein dauerndes Geschehen, nämlich das aktive Bluten der menschlichen Herzen, die dem unaufhörlichen „überwältigenden Walten“ (Heidegger)[1741] nichts entgegenzusetzen haben. Die Abweichungen in einem anderen übergroßen „Phrasen“-Großmotiv (Motiv: „Die ganze Stadt unter sich zerbrechend“), das die zerstörerischen Folgen der voranschreitenden Technisie-

1739 Ein vergleichender Katalog der literar-technischen Anwendungen quasimusikalischer Evolution, die in „Divertimento No IV“ und in „Divertimento No VI“ zum Einsatz kommen, würde den Beweis dafür erbringen, dass das letztere musikliterarische Stück dem ersteren die abwechslungsreichere Ausschöpfung der Möglichkeiten voraus hat (vor allem, was die Augmentation und Diminution von Motiven angeht).

1740 So auch gesehen von Vincent Kling: Translator's Introduction. In: Heimito von Doderer: Divertimenti and Variations. Translated by Vincent Kling. Denver, CO 2008, S. vii-xvi; hier: S. xiii.

1741 Martin Heidegger: Einführung in die Metaphysik. Tübingen 1953, S. 47.

rung und Verstädterung in einem expressionistischen Schreckensbild fasst,[1742] wonach die Flut des Fortschritts alle Dämme zerbrechen lässt, sind derart gering, dass sie kaum noch schriftlich/visuell (bzw. mündlich/auditiv) auszumachen sind. Ohne den kleinen Wortaustausch zu Beginn der variativen Beziehung zu übersehen („diese Welle“ statt „die Welle“), der allerdings semantisch kaum ins Gewicht fällt (es ist nicht einzusehen, warum „diese Welle“ verheerendere Auswirkungen als „die Welle“ haben sollte), enthält das „Phrasen“-Motiv in seiner Wiederkehr doch einen mehr oder weniger eindeutigen Hinweis darauf, dass die Lage zumindest prekär ist: Schließt das erste Erscheinen des Motivs schlicht mit einem Punkt ab (Sequenz K), führen die drei Gedankenstriche, mit denen dasselbe Motiv bei seiner Wiederkehr im vierten ‚Satz‘ endet (Sequenz K’), gewissermaßen bedrohlich über den Abgrund hinaus …

So lange es nicht zur möglicherweise endgültigen Katastrophe kommt, deren unabwendbares Eintreffen durch die monotone Wiederholung einiger weiterer Motive beschworen wird, in denen sich das „überhandnehmende Maschinenwesen“ (Goethe),[1743] d.h. die beschleunigte Betriebsamkeit und unausweichliche Kraft der technischen Welt auspricht,[1744] ist in „Divertimento No IV“ vor allem der beruhigend-natürliche Gedanke von der (ewigen) Wiederkunft des Gleichen aktiv. Eine Reihe von Natur-„Phrasen“-Motiven, ebenfalls kaum je ernstlich variiert, ist dem Gedanken vom „Gleichmaß des Lebens“ (E 96; Sequenz N’) verpflichtet. Nicht allein zwingt dieses kosmische Prinzip die Menschen zu „Tat und Qual und Liebe“ (E 94; Sequenz N). Vor allem bewirkt es in einer größeren Dimension die zyklischen Vorgänge der Natur. Deren freundliche Kraft drückt sich in einer Vielzahl von „Phrasen“-Motiv-Reihen

1742 Zum Stichwort Expressionismus: Während Fleischer zurückhaltend die „noch etwas expressionistische“ Intensität des Textes bemängelt (vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 186), spricht Schmid gar vom „peinlich und dilletantisch [sic!] wirkenden bombastisch-exaltierten ‚Divertimento No. 4‘, das, heute gelesen, wie die Parodie eines hilflos überdrehten Expressionismus“ wirke (vgl. Schmid, Doderer lesen, S. 63).

1743 „Das überhandnehmende Maschinenwesen quält und ängstigt mich“, spricht es aus Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ an einer berühmten Stelle prophetisch, „es wälzt sich heran wie ein Gewitter, langsam, langsam; aber es hat seine Richtung genommen, es wird kommen und treffen.“ Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre, S. 429.

1744 Hier wären besonders die beiden Großmotive „Von allen Seiten fliegen die Züge“ (Sequenz H + H’ + H”) und „Jetzt brüllen die Sirenen“ (Sequenz J + J’ + J”) zu erwähnen. Auch nahezu die Gesamtheit der Kleinstmotive in „Divertimento No IV“ dient dem beschriebenen Zweck: Motiv: „eiserne Schienen“ (Sequenz a + a’ + a”); Motiv: „Zwang“ (Sequenz b ff.); Motiv: „Sturmbock“ (Sequenz c + c’ + c”); Motiv: „Bücher und Beispiel“ (Sequenz g + g’ + g”); Motiv: „unbegreifliche Härte“ (Sequenz i + i’); Motiv: „Entschluß und Ziel“ (Sequenz j + j’).

aus.[1745] Indem die wiederkehrenden Naturereignisse jeweils mit identischen (lyrischen) Worten sozusagen besungen werden, unterstützt das „Divertimento No IV" auch tiefenstrukturell seine Überzeugung von besagtem Gleichmaß,[1746] dem sich alles unterzuordnen hat bzw. das in seinem ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen durch nichts gestört werden kann (ausgenommen natürlich durch die allerletzte Katastrophe).

Den restlichen Motiven kommt überwiegend eine Funktion zu, die sie ansatzweise in die Nähe der klassischen Leitmotive rückt (vgl. Kap. 3.1.1). Ihre Bedeutung ergibt sich durch den jeweiligen Zusammenhang, in den sie gestellt werden. Da sie allesamt erstmals im ersten ‚Satz' erscheinen, der jener in der Binnenhandlung bestehenden Traumsituation voraufgeht, kann ihre Wiederkehr als Verbindungsmotiv zwischen Traum und Realität entschlüsselt werden. Es handelt sich hierbei also schlicht um (bisweilen gut klingende) Signale, die dem (natürlich geübten) Leser bedeuten sollen, dass jetzt möglicherweise Eindrücke wiederkehren, die dem Wachbewusstsein des Träumers entstammen.[1747] Je mehr sich das Divertimento dem Erwachen annähert, desto höher ist sinnigerweise die Dichte an besagten Verbindungsmotiven. Besonders die Frequenz der „Phrasen"-Motive, die die letzten Eindrücke des Verunglückten transportieren, nimmt zu. So kommen Adam beim Anblick der toten Opfer, derer er in der zerstörten Stadt angesichtig wird (dritter ‚Satz'), dieselben Worte ins Bewusstsein, die seiner Ohnmacht vorangegangen sind (erster ‚Satz'); vgl. Motiv: „Schlag, Schluß" (Sequenz M ff.). Auch erscheint unter den Kämpfenden der gegnerischen Gruppe wiederholt ein „Schafsnasiger" (vierter ‚Satz'), der identisch scheint mit dem „schaf(s)nasigen" Schaffner vom Beginn der Geschichte

1745 Neben dem bereits anzitierten Motiv: „Deiner ruhigen Hebung" (Sequenz N + N') wären hier zu nennen: Motiv: „mit einzelnen Pfiffen" (Sequenz O + O' + O"); Motiv: „Früher Schein" (Sequenz P + P' + P"); Motiv: „heraufgetretener Morgen" (Sequenz Q + Q' + Q"); Motiv „der Sonne machtvoller Schein" (Sequenz R ff.); Motiv: „Und die Zeit" (Sequenz S ff.); Motiv: „Wie tiefer Atem" (Sequenz T + T'); Motiv: „von gleichen Pausen geteilte Brandung" (Sequenz U ff.); Motiv: „So war denn" (Sequenz V + V').

1746 Ein Zusammenhang, der Eisenreich schon früh aufgegangen ist: „In Wahrheit ist die Komposition bei Doderer […] das zur Anschauung gebrachte Wesen seiner Philosophie." Herbert Eisenreich: Heimito von Doderer oder die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. In: Heimito von Doderer: Wege und Umwege. Eingeleitet u. ausgewählt v. Herbert Eisenreich. Graz, Wien 1960, S. 5–24; hier: S. 23.

1747 Hier wären zu nennen: Motiv: „Mädchen (schmal, rot)" (Sequenz C + C' + C"); Motiv: „Augen wie Gänge" (Sequenz D ff.); Motiv: „Schwester" (Sequenz E + E'); Motiv: „Herzwelt" (Sequenz F ff.); Motiv: „rundvoll und dunkeläugig" (Sequenz G ff.); Motiv: „Schale" (Sequenz I + I'); Motiv: „beugt und späht" (Sequenz L + L' + L"); Motiv: „Schlag, Schluß" (Sequenz M ff.); Motiv: „schaf(s)nasig" (Sequenz d ff.).

(erster ‚Satz'): vgl. Motiv: „beugt und späht" (Sequenz L + L' + L"); Motiv: „schaf(s)nasig" (Sequenz d ff.).[1748]

Ein extremes Beispiel dafür, wie weit sich das „Fleisch der Sprache", als welches Doderer ja den „Schall des Worts" bezeichnete (vgl. Kap. 3.4.3), musikalisch-erotisch in Szene setzen lässt,[1749] bietet der „emphatisch lyrisierte Startsatz"[1750] von „Divertimento No IV". Lediglich auf die rhythmischen Bewegungen achtend, die der Text in einer aufreizenden Weise vollführt, fällt zunächst eine vielfach wiederkehrende Figur auf. In schöner Regelmäßigkeit gebärden sich hier Periodenenden (also Wortgruppen vor Punkten, Doppelpunkten oder Gedankenstrichen in der Funktion von Satzteilen) daktylisch (teils anapästisch), indem sie nämlich eine Tendenz zur Doppelsenkung vor einer letzten Hebung zeigen. Besonders am ersten Beispiel lässt sich zeigen, wie bewusst der Künstler darauf achtet, diesem metrischen Kleinstereignis Raum zu geben. Damit es sich entfalten kann, lässt er seine Choreographie der Worte bisweilen absichtlich vom Alltagsgebrauch abweichen. Statt der erwarteten Fomel „nicht mehr ruhevoll erfaßt" heißt es da nämlich „nicht ruhevoll mehr erfaßt" (E 91), auf dass besagte Doppelsenkung vor der letzten Hebung (auf welche gelegentlich ein unbetonter Satzschluss folgt) stattfinde. Hier die weiteren Beispiele allein auf der ersten Druckseite, die dem Schema: u – u u – (x) vor einem Periodenende folgen: „bis *unter den Himmel*", „wie in *verschmutztem Gefäß*", „das gegen *den Sturm rufen will*", „durch Hauf*en blutiger Herzen*", „auf des Waldes himmelszugekehr*tem Wipfelfeld liegend*", „wie *erleuchtete Gänge*", „im […] *verwahrlosten Zimmer*", „durch Hauf*en blutender Herzen*".

Neben dieser Wiederkehr eines rhythmischen Musters, das es in einem anderen Fall, in dem es eindeutig zur tiefenstrukturellen Bekräftigung der inhaltlichen Aussage beiträgt, bis in die Tabelle rekurrenter Größen geschafft hat,[1751] setzt der Beginn von „Divertimento No IV" auf eine Fülle weiterer euphoni-

1748 Der Vollständigkeit halber sei noch eine kleine Gruppe von „Phrasen"-Motiven erwähnt, deren Funktion ‚lediglich' darin besteht, einerseits gewisse Gedanken zu vertiefen, andererseits schlicht die Rekurrenz-Dichte des Divertimentos zu erhöhen: Motiv: „wer da ein Mensch ist" (Sequenz W + W'); Motiv „hart wie ein Kiesel" (Sequenz X + X'); Motiv „im Regen der Küsse" (Sequenz Y + Y'); Motiv: „Laila" (Sequenz Z + Z'); Motiv: „geborgen und erkaltet" (Sequenz e + e'); Motiv: „Herz" und „Spitze" (Sequenz h + h' + h"); Motiv „unbegreifliche Härte" (Sequenz i + i'); Motiv: „Entschluß und Ziel" (Sequenz j + j').

1749 Vgl. hierzu auch den Abschnitt „Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische" in Kierkegaard, Entweder – Oder, S. 57 ff.

1750 Loew-Cadonna hat treffend von den „emphatisch lyrisierte[n] Startsätze[n] der „Divertimenti" gesprochen. Vgl. Loew-Cadonna, Zug um Zug, S. 80.

1751 Alles kehrt wieder: „Hornton des Morgens" (Sequenz f) und „Gleichmaß des Lebens" (Sequenz f'), auch der rhythmische Grund: – u u – u, der diese Aussage transportiert.

scher Mittel, die den sprachlichen Bedeutungsbereich dämpfen helfen. Besonders die Reizwirkung der Klangkombination bindet die Aufmerksamkeit des Rezipienten: Sowohl (mehr oder weniger reine) assonantische Muster – „*klagen* wir den Wäldern und *tragen* wir den Schrei […], in den Mund zurückge*schlagen*“ (E 91); „ihr […] pelzigen *Wälder* und […] die strohgelben *Felder*“ (E 91); „in unserer be*drängten*, be*engten* Herzwelt“ (E 92); „den fr*a*tzenh*a*ft st*a*rren *A*nblick *a*ll dieser *A*pp*a*r*a*tur“ (E 92) – als auch alliterative Muster vielerlei Art – „‚*g*lorreiche‘ *G*asse“ (E 91); *ver*säuert und *ver*dirbt, wie in *ver*schmutztem Gefäß“ (E 91); „[d]ann *h*uscht, mit den *h*astenden Lichtstößen“ (E 92); „*H*öhlen der *H*allen“ (E 92); „*sch*ützt und *sch*ließt“ (E 92) – schmücken die musikalisch-klangliche Schicht des Textes. Im folgenden Beispiel treten die beiden Klangfiguren derart gehäuft auf, dass, wollte man alle Verbindungen graphisch kenntlich machen, fast alle Wörter komplett kursiviert gehörten: „überschäumend, […] überschwemmend, […] herabträufend, […] zerbrechend und begrabend, sich selbst zertrampelnd“ (E 92).

Abgesehen von den „phrasen“-motivischen Rekurrenzen (Sequenz B + B’, Sequenz F + F’ und Sequenz G + G’), deren refrainartige Wiederkehr natürlich ebenfalls eine strukturierende Funktion ausübt, sorgen auch kleinere Wiederholungsglieder für eine Rhythmisierung des Textes. So heben die ersten vier Absätze allesamt nahezu identisch an (der eine sogar gleich doppelt): „Und eilen wir gleich“ (E 91); „Und haben wir gleich“ (E 91); „Haben wir dies gleich […], oder haben wir“ (E 91); „Oder haben wir“ (E 91). Die Wiederholung von Textgliedern (Anapher) – etwa auch: „tragen wir *den Schrei* bis unter den Himmel: *den Schrei*, welch’ Antlitz diese unsere Welt heut’ hat“ (E 91) – bzw. von grammatischen Strukturen (Parallelismus) – etwa: „*Wir dienen*, *wir dulden* die scheußlichsten Gerüche, *wir laufen* törichten Blicks […]; *wir ruhen* ein wenig“ (E 92) – geschieht auffallend häufig. Ebenso drängen sich poetische Wortneuschöpfungen in den Vordergrund: „*Regenflut* der Milde“ (E 91), „*Herzwelt* in irgendeinem Stockwerk“ (E 92), „*Kaltschein* fliehenden Bogenlichtes“ (E 92). Das alles jedenfalls spricht dafür, dass der gelernte Lyriker Doderer, der es sich in diesem Fall auch nicht hat nehmen lassen, seine Prosa schließlich bruchlos in gereimte Verse zu überführen (vgl. E 94), genauestens darüber informiert ist, „wie Prosa lyrisch benützt werden kann“,[1752] um diesen Absatz mit Worten Kierkegaards zu beenden.

Wie sich hier bereits angedeutet hat, lässt sich nicht immer genau bestimmen, auf welche Textabschnitte sich Doderers (Tempo-)Angaben in den Skizzen zu „Divertimento No IV“ beziehen (vgl. Anh. C). Unabhängig von

1752 Sören Kierkegaard: Die Tagebücher; Bd. 1: 1834–1848. Innsbruck 1923, S. 286.

dieser Tatsache ist Lutz Wolff im Irrtum, wenn er behauptet, dass Doderer „sich sehr um die Erforschung der dynamischen Verhältnisse im Erzählen bemüht“ habe, dass er sich hierbei aber „eher der Intuition als quantifizierender philologischer Methoden“ bedient habe.[1753] Tatsächlich hat der Autor, wie an anderer Stelle beschrieben (vgl. Kap. 3.4.1), hierüber sehr früh intensive Überlegungen angestellt. Demnach hat der Musikliterat drei Möglichkeiten erkannt, um das erzählerische „Tempo“ bzw. die erzählerische „Dynamik“ zu beeinflussen. Hierzu zählt natürlich das spezifische Verhältnis von Erzählzeit (musikalisch-reale Zeit) zu erzählter Zeit (imaginäre Zeit der Erzählung), das für ein besonderes „Erzähltempo“ sorgt.[1754] Um „die *Dynamik* (das Vorwärtstreibende) in der Erzählung“ zu beeinflussen, sieht Doderer ferner auf beiden Seiten des sprachlichen Zeichens Anwendungsmöglichkeiten: sowohl auf der „grammatikalisch[en] oder nur musikalisch[en]“[1755] als auch auf der „gegenständlich[en]“[1756] Schicht. Und nicht zuletzt hat er nachgesonnen, welche Perspektiven die narratologische Kategorie der „Distanz“ für die Beeinflussung von Tempo und Dynamik bieten könnte (reine Erzählung bzw. narrativer Modus vs. mimetische Darstellung bzw. dramatischer Modus).[1757]

Vor diesem theoretischen Hintergrund wäre die Gesamt-Kompositionsskizze zu „Divertimento No IV“, bei deren Entwurf sich Doderer offenbar grob an der Struktur der klassischen Symphonie orientiert hat (auf einen rasanten Beginn, der sich alsbald beruhigt, folgt eine kontinuierliche Steigerung), mit den Gegebenheiten des musikliterarischen Endprodukts analysierend zu vergleichen. Wie die Skizze vorsieht, wartet der erste ‚Satz‘ mit zwei Abschnitten auf.

1753 Vgl. Wolff, Wiedereroberte Außenwelt, S. 150.

1754 Vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München [5]1999, S. 30 ff.

1755 Laut Paul Ricœur beschränkt sich der Vergleich der Zeiten nicht auf die vergleichenden Messungen von zwei Chronologien: „[V]or lauter Aufmerksamkeit auf die Thematik hat man die Feinheiten dieser Strategie der doppelten Chronologie übersehen. Die Raffungen bestehen nicht nur aus Abkürzungen, deren Maßstab unaufhörlich wechselt: sie bestehen auch darin, die Zeiten des Leerlaufs zu überspringen, den Lauf der Erzählung durch ein *staccato* des Ausdrucks zu beschleunigen (*Veni, vidi, vici*), Wiederholtes und Dauerndes in einem einzigen Ereignis zu verdichten (jeden Tag, unaufhörlich, wochenlang, im Herbst usw.). So bereichern Tempo und Rhythmus die Variationen der relativen Zeitlängen von Erzählzeit und erzählter Zeit innerhalb ein und desselben Werkes.“ Paul Ricœur: Zeit und Erzählung. Band II: Zeit und literarische Erzählung. München 1989, S. 132.

1756 „[E]inzelne Worte haben schon durch die mit ihnen verbundenen Vorstellungen grössere oder geringere Dynamik! Ich muss also das Tempo jeweils *aus der Stimmung erfliessen lassen.*“ TB 165, Dezember 1923.

1757 Vgl. Martinez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 47 ff.

Dem ersteren von beiden (E 91–93) ein „Presto“-Tempo nachzuweisen, wie die Skizze vorsieht (vgl. Anh. C), fällt nicht sonderlich schwer. Die große Ereignishaftigkeit des sprachlichen Materials, die hier ausgiebig thematisiert wurde, sowie die rasche Folge inhaltlicher Schlaglichter, deren Dramatik zum Ende hin noch zunimmt (immer gewaltigere Wörter folgen direkt aufeinander: „zerbrechend und begrabend, sich selbst zertrampelnd“), vermitteln dem Rezipienten zweifellos ein schnelles Tempo. Hierzu trägt vielleicht auch der Eindruck von Distanzlosigkeit bei, den die lyrisch-reflexive Verdichtung erzeugt.[1758] Der zweite Abschnitt, laut Skizze im „Largo“-Tempo gehalten (E 93–94), nimmt das Tempo nun insofern aus der Erzählung heraus, als hier überhaupt erst Erzählerisches einsetzt (also Distanz entsteht), wenn auch eher weniger breites Erzählen: Der Vorstellung Adams folgt mit der Beschreibung des Unfalls nämlich sogleich – „Nicht-Verweilen“, „Kürze im Gegenständlichen“, „Schlag auf Schlag“ (TB 165, Dezember 1923) – ein dramatischer Höhepunkt. Die darauffolgende menschenleere Szenerie am morgendlichen Hafen, von düster-idyllischer Lyrik begleitet, könnte endlich die laut Skizze versprochene ruhige Stimmung suggerieren.

Der Plan sieht es vor, die Literatur realisiert es: Der zweite ‚Satz‘ ist also viergeteilt. Der erste Teil (E 94–96), laut Vorgabe in ruhigem „Largo“-Tempo gehalten, thematisiert das langsame Erwachen am Tag nach der Katastrophe. Die Darstellung einer kleinen Zeiteinheit beansprucht großen Raum. Die Erzählgeschwindigkeit verlangsamt sich demnach. Im zweiten Teil (E 97–98), der ein „Adagio“ vorsieht, wird nun tatsächlich eine leichte Erhöhung des Erzähltempos spürbar. Ziemlich am Ende dieses Teils wird eine Raffung der erzählten Zeit vorgenommen: „Und die Zeit, wieder in Fluß gekommen, rascher und rascher, sie nimmt es dahin“ (E 97); „Wie tiefer Atem aus und ein geht, also heben sich jetzt die Tage und gleiten in’s Tal der Nacht“ (E 98). Mit einem Mal, in wenigen Sätzen, sind mehrere Monate, ist vielleicht sogar bis zu einem Jahr vergangen. Der dritte Teil (E 98–99), laut Plan ein „Andante“, beschleunigt neuerlich das erzählerische Tempo, indem er nämlich häufig Geschehenes lediglich einmal erzählt („oft steht er“, „oft tönt plötzlich“). Auch erhöht sich der Ereignisfaktor: „Prächtige Leichenbrände“ (E 99) fackeln am Meer. Dass einzelne

1758 Zur Reflexion als dominantem Merkmal in Gedichten, „in denen – wie in Monologen von Figuren des Dramas – Bewusstseinsvorgänge das Geschehen darstellen und der Rezipient in diesen Vorgang als ‚teilnehmender Beobachter‘ einbezogen wird“, vgl. Peter Hühn/Jörg Schönert: Auswertung der Text-Analysen und Schlussfolgerungen zu den Aspekten von Narratologie, Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse. In: Jörg Schönert/Peter Hühn/Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, New York 2007, S. 311–333; hier: S. 315 f.

Worte „schon durch die mit ihnen verbundenen Vorstellungen“ eine „grössere oder geringere Dynamik“ haben (vgl. TB 165, Dezember 1923), war ja Doderers Überzeugung. Im vierten Teil schließlich (E 99–102), als „Allegretto“ skizziert, erhöht der Erzähler noch mal das Tempo, indem er einerseits bedeutende Handlung schildert (das Anlanden von jungen Männern und Frauen), diese Handlung andererseits auch in einer bedeutungsschweren Sprache liefert: „Eine kam aus bedrängter Herzwelt“ (E 99); „Eine kam aus dieser Reise und Gefahr“ (E 99); „Eine kam, die war fast ein Kind noch“ (E 99); „Und dann kam Adams kleine blonde Schwester“ (E 100). Kaum gelandet, rafft der Erzähler einen Zeitraum, der ausreicht, um neue Menschen – „die nackten Kinder“ (E 100) – zu produzieren, in wenigen Sätzen zusammen. Nach der lautstarken Schilderung eines Unwetters („grössere Dynamik“) findet sich die kleine Menschengruppe endlich ehrfurchtsvoll am Strand ein. Ihr plötzliches religiöses Gehabe ist zwar folgerichtig, überrascht aber dennoch („grössere Dynamik“). Wie die Analyse zeigt, erfüllt Doderer im zweiten ‚Satz‘ von „Divertimento No IV“, in einer Mischung aus den drei dargestellten Möglichkeiten zur ‚musikalischen‘ Tempierung von Literatur, durchaus die Vorgaben seiner Skizze.

Auch im Fall von ‚Satz‘ drei und vier verhält es sich im Großen und Ganzen so. Zwar könnte man sich fragen, ob der dritte ‚Satz‘, der in der Skizze die Tempoangabe „Allegro assai“ trägt, wirklich ‚munterer‘ wirkt, als der zweite es tut. Dominiert von zwei großen Passagen szenischen Erzählens, nämlich von der ersten Begegnung zwischen den Fremden und Adam (E 102–106) sowie von der mehrere Wochen später gemeinsam unternommenen Stadtdurchforschung (E 108–112), der überdies noch ein großer Reflexionsakt Adams voraufgeht (vgl. E 107), erfährt das ‚klassische‘ Erzähltempo doch eher eine Minderung. Dafür erhöht sich allerdings die Dramatik sowohl in dem Sinne, dass die Distanz zum Geschehen teilweise aufgehoben wird (besonders in den längeren Passagen wörtlicher Rede), als auch in dem Sinne, dass die Spannung des Erzählten zunimmt (Anbahnung der Liebesgeschichte zwischen Sancho und Laila; Steigerung des Aggressionspotenzials zwischen Adam und Brillenhäuptling).

Im vierten ‚Satz‘ ist es weiterhin vor allem eine gewisse inhaltliche Dynamik, die am ehesten als Erklärung für die Tempobezeichnung „Allo. [Allegro] molto.“ in der Skizze in Frage kommt. Ehe der ebendort auch als „Kampfabschnitt“ bezeichnete erste Abschnitt des letzten „Satzes‘ seinem Namen alle Ehre macht – „O Kampf und Morden, wahrer Beruf des Mannes“ (E 120) –, spitzt sich die Situation besonders für Sancho, dessen Perspektive der Text zeitweilig wählt, in raschen Szenenwechseln immer mehr zu (die Gefahr für seine Geliebte; seine Macht, das Schicksal zu entscheiden; seine Abweisung durch

Adam). Da, wie gesagt, nicht eindeutig feststellbar ist, wo der – im Übrigen relativ zeitdeckend erzählte – Kampfabschnitt endet, ob nach Erstreiten des Sieges durch Adams Leute oder erst nach der Verwüstung der Station „zur Feier des Sieges" (E 122), muss auch der Beginn des „Largo", das für den zweiten ‚Abschnitt' des letzten ‚Satzes' vorgesehen ist, offen bleiben. Viel Platz zur Entfaltung bliebe ihm in keinem Fall, nähert sich der Text doch längst immer mehr dem Erwachen Adams an. Vermutlich ist mit dem Largo der Raum für jene Stimmung gemeint, die durch die in langen Perioden vorgetragene Naturbeschreibung am Morgen danach entsteht (vgl. E 124). Vielleicht aber auch zählt das unruhige Grübeln Adams, das sich unmittelbar vor dem Erwachen abspielt (vgl. E 124 ff.), zum Largo-Teil? Eindeutig zu erkennen gibt sich die „Coda" (Krankenhausszene), für die Doderer kein eigenes Tempo angegeben hat. Indem er für die Coda aber die Wiederaufnahme von Motiven aus dem ersten Presto vorgesehen hat, versteht sich das Tempo wohl von selbst.

Am Ende drängt sich die Frage auf, ob durch Doderers Vorgehensweise, einzelne Abschnitte unterschiedlich zu tempieren, tatsächlich ein literarisches Ergebnis erzielt wird, das nicht auch ohne das musikalische Vorbild hätte entstehen können. Vor allem, was die Entwicklung auf der reinen Handlungsebene anbetrifft, hätte es wohl kaum des Einflusses der Musik bedurft. Dass es gilt, Erwartungen zu erwecken, Spannung stetig zu steigern, dürfte als ein für beide Künste gleichermaßen verpflichtendes Prinzip gelten.[1759] Unstrittig ist aber sicherlich, dass Doderer seine ‚musikalische' Poetologie mit einer bemerkenswerten Konsequenz ins literarische Werk setzte. So hat dieser produktionsästhetische Exkurs einmal mehr bewiesen, wie ernsthaft Doderer sein Vorhaben verfolgte, die Literatur der Musik anzuverwandeln.

Mit dem „Divertimento No IV", das nicht von ungefähr dem „quälenden Ideal" (Charles Baudelaire) einer musikalisch-poetischen Prosa nacheifert,[1760] reagiert Doderer auf die Entwicklungen seiner Zeit: massives Wachstum der Städte, zunehmende Bevölkerungsdichte in den urbanen Zentren, Beschleunigung aller Lebensbereiche bei gleichzeitiger subjektiver Erfahrung

1759 Vgl. Brown, Theoretische Grundlagen, S. 38.

1760 „Wer von uns hätte nicht, in den Tagen seines Ehrgeizes, von dem Wunder einer poetischen Prosa geträumt, einer musikalischen Prosa ohne Rhythmus und ohne Reim, schmiegsam genug, doch auch uneben und rauh genug, um sich den lyrischen Regungen der Seele anzupassen, den Wellenbewegungen der Träumerei, den jähen Ängsten des Gewissens? [/] Vor allem der Aufenthalt in den riesigen Weltstädten, wo unzählige Beziehungen sich kreuzen, läßt dieses quälende Ideal entstehen." Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe; Bd. 8. München 1985, S. 115.

von ‚Zeitfraß',[1761] radikalisierte Technisierung aller Lebensbereiche usw. Das Thema des „Unterhaltungsstücks" ist letztlich – um hier eine treffende Formulierung des Wolf von Niebelschütz zu gebrauchen – „das Unterlegensein des Geistes unter der dämonischen Verselbständigung der Maschine".[1762] Der angehende Dichter musste aber anscheinend erst nach München reisen (im September 1922), um eine ‚richtige' Metropole bzw. ‚Stadtmaschine'[1763] kennenzulernen. Nicht von ungefähr werden die Klagen über „das Fehlen einer adäquaten Darstellung der Stadt, im besonderen des städtischen Lebens in der österreichischen Literatur"[1764] so zahlreich geführt: Wien habe „die Verwandlung zur Metropole, zur modernen europäischen Metropole nicht in dem Sinne mitgemacht wie Paris, London oder Berlin",[1765] erklärt Wendelin Schmidt-Dengler. Und dennoch – „weil kaum einer so nachhaltig die Stadt thematisiert hat wie er"[1766] – wird häufig das Werk Doderers hervorgehoben – und nicht zuletzt auch das „Divertimento No IV" als ein in dieser Hinsicht bedeutender werkinterner Vorläufer –,[1767] wenn die Frage nach dem österreichischen Großstadtroman gestellt wird. Erst die Konfrontation mit der bayerischen Metropole jedenfalls, die bereits vor den zwanziger Jahren alle Anzeichen der Hochindustrialisierung aufwies,[1768] inspiriert Doderer zu harscher Zivilisationskritik. Er beobachtet vor allem „die Erscheinung einer gewissen internationalen technisch-zivilisierten Nivellierung, welche [...] am Ende einer

1761 „Denn die kapitalistischen Gesellschaften leben in einer Bahn der Beschleunigung, die in der Vernichtung endet. Das letzte Stadium dieser Beschleunigung ist die Vernichtung der Zeit." Heiner Müller: „Zur Lage der Nation". Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz. Berlin 1990, S. 49.

1762 Wolf von Niebelschütz: Goethe in dieser Zeit. Vortrag (1945). In: Ders.: Über Dichtungen. Frankfurt a.M. 1979, S. 160–179; hier: S. 162 f.

1763 „Eine Stadt als Maschine – einfache Figur einer Stadt." Novalis, Die Fragmente, S. 649.

1764 Wendelin Schmidt-Dengler: Die Stadt wird ergangen: Wien bei Schnitzler, Musil, Doderer. In: Schriften 3, S. 105–122; hier: S. 105.

1765 Schmidt-Dengler, Die Stadt wird ergangen, S. 105.

1766 Ebd., S. 106.

1767 Zum „Divertimento No IV" als Vorläufer der späteren Großstadtromane, deren deutliche Parallelen zur modernen Großstadtliteratur, „und zwar vor allem in ihrer Wahrnehmungsweise der Stadtwirklichkeit" herausgestellt wurden, vgl. Irmgard Egger: „Nervöse Romantik". Heimito von Doderer im Kontext der modernen Großstadtliteratur. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik; Bd. 6. Hg. v. Sabina Becker u.a. München 2001, S. 143–163; hier: S. 143.

1768 Vgl. Gerhard Neumeier: München um 1900. Wohnen und Arbeiten, Familie und Haushalt, Stadtteile und Sozialstrukturen, Hausbesitzer und Fabrikarbeiter, Demographie und Mobilität – Studien zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte einer deutschen Großstadt vor dem Ersten Weltkrieg. Frankfurt a.M. 1995.

solchen Stadt fast jeden völkisch-landschaftlichen Charakter nehmen müsste" (TB 42, 9. 9. 1922). Er befürchtet außerdem, dass „alle derartigen Stadt-Erscheinungen [...] untereinander immer mehr ähnlich" würden (TB 42). Endlich bringt er seine Beobachtungen mit dem von Oswald Spengler vorhergesagten „Untergang des Abendlandes" in enge Verbindung (vgl. TB 42).

Wenn auch darum bemüht, intellektuell souverän zu erscheinen, indem er sich mit Hilfe von Spengler die Notwendigkeit derartiger Entwicklungen vorsagt, überwiegt bei Doderer im Grunde doch das Entsetzen über die „Entzauberung der Welt" (Max Weber). Auch erfüllt ihn das, „was eben der Mensch heute Hässliches zum ‚Leben' (?) ‚braucht'" (vgl. TB 187, 14. 3. 1924), mit Abscheu und Wut. Das „Leben in der Großstadt" würde „immer mehr dem des Wilden im Urwald" gleichen; es gäbe da Geräusche, „die sich schon wie solche von Elementarkatastrophen" anhörten: „wilder, donnernder, ohrenzerreißender Lärm". Uranfänglich „fast ohne *freies* Ich (in der Horde)", würden die Menschen dies jetzt wieder: „Wilde" (vgl. TB 444, 26. 2. 1926). Wenn Doderer ferner darüber spekuliert, dass „[d]as monumentale Grauen (*abgesehen* vom Elend) der grossen Städte [...] uns, *frisch* gesehen, erschlagen" würde (vgl. TB 459, 13. 3. 1932), könnte man sich beinahe an die Eindrücke erinnert fühlen, die der empörte Friedrich Engels Mitte des 19. Jahrhundert in den englischen Industriestädten machte.[1769]

Doderer hat allerdings weniger das soziale Wohl im Blick, wenn er über die zivilisatorischen Entwicklungen nachsinnt. Was ihn bedrückt, ist nicht so sehr der „soziale[] Krieg", den Engels in den großen Städten sich ausbreiten sah.[1770] Natürlich beobachtet auch Doderer mit Neugier „den lebenden Maschinenmenschen, den vollkommenen Ameisenstaat" (TB 844, 24. 8. 1936).[1771] Sorge trägt er aber in erster Linie um „die Möglichkeit des spirituellen Menschen, sich noch in der Wirklichkeit zu halten" (TB 844). Die Zivilisation nämlich, das hatte er kurz zuvor im Tagebuch erklärt, „besonders die technisierte", sei „die Consolidierung der ‚Nicht-Ergriffenheit' schlechthin" (TB 719, 21. 6. 1935). Deshalb vor allem sehnt er sich nach der gänzlichen Befreiung „von unserer Zeitkrankheit, dem technischen Construktivismus" (TB 869, 3. 11. 1936). Wie sehr die zweite

---

1769 Vgl. besonders das Kapitel „Die großen Städte" der 1845 in Leipzig erstveröffentlichten Schrift „Die Lage der arbeitenden Klasse in England" von Friedrich Engels in: Karl Marx/Friedrich Engels: Werke; Bd. 2. Berlin 1976, S. 256ff.

1770 Engels, Die Lage der arbeitenden Klasse, S. 257.

1771 In einem ins Tagebuch aufgenommenen Brief an den Prager Journalisten Jossip Zorn sieht Doderer „in der *Technisierung*, in der Durchbildung des technischen Apparates der Daseinsfürsorge für die Massen, ein sehr wirksames, wenn nicht das wirksamste Mittel ⟨für die⟩ der Mächtigen, um diese Massen zu beherrschen" (TB 1049, 10. 9. 1937).

Natur, als welche die Technik bzw. die technisierte Lebenswelt auch bezeichnet werden könnte, die Wahrnehmung bzw. das Bewusstsein verändere (vielleicht gar hin bis zur Sprachlosigkeit),[1772] ist auch bereits Thema des vierten Divertimentos.[1773] Offenbar sind die Menschen, die jene „Steigerung des Nervenlebens" erfahren haben, „die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht", wie Georg Simmel in „Die Großstädte und das Geistesleben" (1903) formulierte,[1774] für die Apperzeption der Natur nicht länger geeignet: „Landschaft, die unser Auge nicht ruhevoll mehr erfaßt" (E 91 + E 128), so heißt es ja zweifach im „Divertimento No IV".[1775]

Indem Doderer hier nun die Gefahr globaler, möglicherweise zivilisationsbedingter Katastrophen vorauszuahnen scheint, „lange vor den späteren Atomkriegsvisionen", wie Otto F. Beer in seiner Kritik der „Erzählungen" anerkennend betont,[1776] indem Doderer hier also seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, „daß die Zeit mit zappelnden Motoren geradewegs in den Abgrund fahre, wonach sie ja doch am allermeisten sich sehnt" (DD 573), um mit dem Sektionsrat der „Dämonen" zu sprechen, scheint seine apokalyptische Vision tatsächlich, von heute aus und isoliert gesehen, außergewöhnlich. Betrachtet vor dem Hintergrund des Technikdiskurses, der Anfang des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt

1772 Gerade heute, wo die Geisteswissenschaften ständig davor gewarnt werden, den Anschluss an die Zukunftswissenschaften nicht zu verlieren, könnte uns eine entschiedene Stimme wie diejenige Doderers gut tun. Auf die Frage, „ob im geistigen Erbe der Antike heute noch gültige Werte enthalten seien, so daß deren lebendige Überlieferung auch für unsere Zivilisation unerläßlich sei", antwortete er: „Welchen Raum und welche Funktion in der technischen Welt eine Bildung, die sich am antiken Erbe orientiere, habe? Uns vor der Schmach der Sprachlosigkeit zu bewahren, die überall schon umgeht und vor der uns die Ingenieure und Betriebswissenschaftler nicht schützen können und nicht schützen wollen, denn es ist ihre eigene." Heimito von Doderer: Abschied von der Antike? In: Wort und Wahrheit 19 (1964), S. 20.

1773 Auch Neil Postman meint, „daß Technologien, über ihre ökonomischen Auswirkungen hinaus, die Formen hervorbringen, in denen die Menschen Wirklichkeit wahrnehmen". Postman, Das Technopol, S. 29.

1774 Georg Simmel: Die Großstädte und das Leben. In: Gesamtausgabe; Bd. 7. Frankfurt a.M. 1995, S. 116–131; hier: S. 116.

1775 Dass sich aus dieser heftigen Gegenposition schließlich auch der Wunsch nach den falschen ‚wahren' Werten entwickeln kann, nämlich nach Reichsideen und Ähnlichem, hat Wolfgang Fleischer bedacht. Mit dem Ende des ersten Weltkrieges hätte Doderer gerne eine völlig neue Epoche anbrechen sehen, die „das Gegenteil des noch herrschenden Materialismus und Intellektualismus" hätte sein müssen, nämlich „am ehesten ein Eindringen in jene Tiefen des Geistes, wo die Materie nicht mehr den Blick auf Schicksalhaft-Eigentliches verstellen, der analytische Verstand nicht mehr die ‚Stimmen des Blutes' übertönen würde". Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 170.

1776 Beer, Zweigprosa [sic] gegen Großroman [Rez. zu „Die Erzählungen"].

erreichte,[1777] verliert das im „Divertimento No IV“ gebotene Szenario jedoch ein wenig von seiner seherischen Qualität: Wie Carl Wege in seiner Untersuchung „Buchstabe und Maschine“ nachgewiesen hat, finden in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts „sowohl Technikkritik als auch Technikapologie“ ihren Höhepunkt:[1778] „Technik wird zur teils offenen, teils unsichtbaren Leitreferenz einer von Zukunftsängsten und Tabularasa-Begierden heimgesuchten Kulturszene.“[1779]

Willy Riemer verdanken wir nicht nur den Hinweis darauf, „daß der größere Schaden nicht die Zerstörung der Umwelt ist, sondern die durch die Technik ermöglichte Disziplinierung und Einengung des Wahrnehmungs- und Erfahrungsvermögens“.[1780] Besonders auch die Erklärung dafür, dass die Technikkritik des „Divertimento No IV“ widersprüchlich zu bewerten sei, hat er geliefert: Der Text selbst bediene sich nämlich moderner technischer Erzählverfahren, die auch beim Film abgeguckt seien.[1781] Übrigens tut das nicht nur das vierte Divertimento. Schon während der Arbeit am dritten Divertimento, nachdem er einen „abenteuerlichen Film“ konsumiert hatte, reflektierte der Autor, „was dies alles für die neue *Prosaerzählung* bedeuten kann“ (TB 328, Februar 1926). Besonders beeindruckt zeigte er sich von den folgenden Möglichkeiten, die er im filmischen Medium realisiert sah: „Ausdruck durch die sprechenden Sachen“, „Kühnheit des sprunghaften Bildwechsels“, „[k]nappe zusammengeraffte Kompositionsart“, Mut zum absonderlichen „Einfall“ (TB 328, Februar 1926). Größer noch wurde sein Neid auf die Möglichkeiten des Films, nachdem er die filmische Adaption von Arthur Conan Doyles Roman „The Lost World“ („Die verlorene Welt“, 1925) im Kino gesehen hatte:[1782] „[I]ch war […] von *Eifersucht* gequält – als Prosaerzähler – auf die ungewöhnlich starke, dabei aus reinlichen Quellen fliessende

1777 Zu den lange vor dem Ersten Weltkrieg nahezu inflationär im Schwange befindlichen Untergangsprophezeiungen vgl. Walter Wiora: „Die Kultur kann sterben“. Reflexionen zwischen 1880 und 1914. In: Bauer u.a. (Hg.), Fin de siècle, S. 50–72.

1778 Eine Ambivalenz, die sich mit der Zeit auch im Werk Doderers abzuzeichnen beginnt. Präsentiert er die Eisenbahn bis zum Ende der 30er-Jahre als martialische Kraft, gesteht der Autor ihr in späteren Darstellungen zunehmend liebenswerte Eigenschaften zu. Vgl. hierzu Schneider, Die technisch-moderne Welt, S. 99ff.

1779 Carl Wege: Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz. Frankfurt a.M. 2000, S. 42.

1780 Riemer, Innovation und Technikfolgen, S. 81.

1781 Vgl. ebd., S. 86.

1782 Der Film muss Doderer übrigens umso mehr beeindruckt haben, als er für dessen Thema, die Existenz prähistorischer Drachengeschöpfe, sein Leben lang besonders empfänglich gewesen ist. So schrieb er im Herbst 1958 (unter Rückgriff auf frühere Studien, die mit dem Jahr 1927 einsetzten) in seinem Traktat von der „Wiederkehr der Drachen“ (WdD 15–35) über die „stets und auch heute vorhandenen Möglichkeiten exzessiven reptilischen Großwuchses bis zur Gestaltveränderung“ (WdD 25).

Wirkung dieses Filmwerks“ (TB 344, Februar 1926).[1783] Besonders neidisch war er auch darauf, dass der Film die Musik sozusagen in Reinkultur enthalte. In einer unveröffentlichten Studie mit dem Titel „Was verlangen wir im Kino?“ schwärmt er: „Oh Du schöne, leichte Welt! […] … und alles, alles unter Musikbegleitung!“[1784] Dem Thema widmete er schließlich auch ein kleines Feuilleton, „Musik im Kino“ überschrieben, worin er feststellte, dass „die Musik im Kino sein muß“. Ebenda beklagt er aber auch, dass „ohneweiters Höchstleistungen geistiger Verdichtung als Begleitmusik zu irgend etwas“ benutzt würde, „das damit in demselben Zusammenhang steht wie ein Igel mit einer Nähmaschine“.[1785] Doch zurück zum „Divertimento No IV“: Bei seiner Herstellung greift Doderer, der aus seiner Abneigung gegenüber den neueren Medien in späteren Jahren kein Hehl gemacht hat,[1786] zweifellos auch auf frühe Erfahrungen mit der Filmkunst zurück. Die Bekanntschaft mit dem neuen Medium hat den Autor wohl nicht nur zum Einsatz spektakulärer Thematiken ermutigt (Weltuntergangsszenario). Vor allem auch der Einsatz rascher Szenenwechsel, wie er im „Divertimento No IV“ stattfindet (besonders im vierten ‚Satz‘), dürfte maßgeblich durch die narrativen Techniken des Films beeinflusst worden sein.

Neben der (ambivalent zu beurteilenden) Technikfeindlichkeit ist der Text schließlich noch von einem anderen (ebenfalls leicht ambivalenten) Thema eher unterschwellig beherrscht. Wilhelm Stekel hat die rhetorische Frage gestellt: „Wer hätte nicht den Traum erwogen, nach einem Weltuntergang als der einzige zurückzubleiben!“[1787] Seit Freud wissen wir jedenfalls – und wir wissen auch von Doderers Wissen um die Freudschen Traumforschungen (vgl. Kap. 5.3) –, dass der Traum „ein vollgültiges psychisches Phänomen, und zwar eine Wunscherfüllung“[1788] sei. Dass die Figur des Adam (und mit ihr möglicherweise auch der Autor selbst) in „Divertimento No IV“ den Traum von der patriarchalischen Allmacht inklusive sexueller Kommandogewalt verwirklicht (der alle Frauen für sich reklamierende Urvater), darf mindestens vermutet werden.[1789] So fällt auf, dass im ersten Drittel

1783 An anderer (bisher unbekannt gebliebener) Stelle hat Doderer im Übrigen weniger günstig über das Medium Film geurteilt. Nach dem Ansehen des Spielfilms „Seine Majestät das Bettelkind“ (Österreich 1920) macht er sich ernsthaft über „Kinonotwendigkeiten“ Gedanken; hierbei kommt er zu folgendem Schluss: „Das Kino hat mit *völliger Geistesträgheit* beim Publicum *zu rechnen.*“ In: [Notizbuch 1923]. Ser. n. 14.198 d. ÖNB, fol. 3v.

1784 Studien I. Heft [ab 1920, September]. Ser. n. 14.174 d. ÖNB, fol. 22r.

1785 Heimito von Doderer: Musik im Kino. In: Der Tag vom 3. Juni 1927.

1786 Vgl. hierzu Stefan Winterstein: Beim Fernsehen abgestürzt! „Die erleuchteten Fenster“ als Medienkritik. In: Schriften 5, S. 391–413; bes.: S. 405 ff.

1787 Wilhelm Stekel: Das liebe Ich. Grundriß einer neuen Diätetik der Seele. Berlin 1913, S. 11.

1788 Freud, Die Traumdeutung, S. 141.

1789 Ludwig Marcuse sagt über die Hypothese von der Urhorde, die sich unter der Führung über-

(erster und zweiter ‚Satz') im Grunde nur Adam auftritt. Er ist zwar nicht der einzige Mensch, wie sein biblisch konnotierter Name vermuten lässt (ganz so weit geht der erwogene Traum dann doch nicht), dafür aber – jedenfalls bis zu jenem Zeitpunkt, als die fremde Männerhorde anlangt – der einzige ‚vollwertige' Mann! Zwar sind in Adams Gruppe andere männliche Geschöpfe anwesend – die Rede ist, wie schon einmal zitiert, von „einer Anzahl von jungen Männern, etwa dreißig, die alle eigentlich ganz gleich aussahen" (E 99) –; diese bleiben allerdings seltsam gesichts- und geschlechtslos, im Gegensatz zu den Frauen, die Adam sehr wohl im Blick hat (vgl. E 99 f.). Die Fremden, aus deren Reihe mehrere Figuren ein Gesicht bekommen (der Brillenhäuptling; dessen Usurpator Murphy; natürlich Sancho; und nicht zu vergessen der Schafsnasige), bedrohen also nicht allein den Zustand der in paradiesisch vortechnische Zeiten zurückbeförderten Welt, deren zivilisatorisches Niveau sie wieder anzuheben gedenken (wenigstens der Anführer der Fremden), sondern sie haben auch sexuelle Zugriffsansprüche auf die Frauen der Insel, „die mit der Zeit die Gewohnheit leichter und halber Bekleidung angenommen hatten" (E 103). Ob Adam, dieser omnipotente Traum eines Junggesellen (sowohl innerhalb der Fiktion als vielleicht auch darüber hinaus), nicht letztlich bloß seinen patriarchalisch-sexuellen Status verteidigt (soweit gehend, dass sogar der kleine Sancho abgewiesen wird, der ja vor allem aus libidinösen Gründen gerne zu Adams Gruppe übertreten würde), ist immerhin eine Überlegung wert.

5.5 „Divertimento No V" – das „Wiener Divertimento" (1926)

> „‚Das Schicksal, für dessen Weisheit ich alle Ehrfurcht trage, mag an dem Zufall, durch den es wirkt, ein sehr ungelenkes Organ haben.'"[1790]
> Johann Wolfgang von Goethe

> „Aber ich sehe keine Schuld und kein Verdienst, und was kann der Wille dort helfen, wo Tyche rätselhaft wirkt?"[1791]
> Hugo von Hofmannsthal

---

mächtiger Männchen befände, mit der Freuds Erzählung von der Weltgeschichte beginnt: „Das war eine Art von Paradies – nämlich für diese Männchen. Paradies ist die Welt vor dem Triebverzicht!" Marcuse, Sigmund Freud, S. 161.

1790 Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Werke. Hamburger Ausgabe; Bd. 7. München 1998, S. 121.

1791 Hugo von Hofmannsthal: Aufzeichnungen. In: Gesammelte Werke; Bd. 10. Frankfurt a.M. 1980, S. 303–627; hier: S. 342.

„in diesem Kaleidoscop von Zufällen, lässt sich denn *da* ein Weg festlegen? Gott sei uns gnädig.“[1792]
Heimito von Doderer

„Es gibt nichts Zufälliges. Nur Fälliges.“[1793]
Franz Blei

Das „Divertimento No V“, vom Autor ehemals auch als „Wiener Divertimento“ geführt,[1794] ist das einzige aller „Divertimenti“, einschließlich der ‚divertimentalen‘ Fehlversuche, das offenbar seiner aus der Musik entlehnten Gattungsbezeichnung inhaltlich gerecht zu werden beabsichtigt, indem es nämlich den Leser (bzw. Hörer) nicht betrübt, jedenfalls nicht ausschließlich.[1795] Tatsächlich scheint das „Divertimento No V“ festlich, klar und hell ausklingen zu wollen:[1796] Im „Skizzenbuch No V“, das einige hierher gehörige ‚Extrema‘-Proben bzw. ‚extreme‘ Schreibübungen enthält, ist über die letzten beiden Verse jenes Gedichts, mit dem dieses kleine literarisch-musikalische „Unterhaltungsstück“ abschließt (vgl. E 142), ein schlichter G-Dur-Akkord in der Grundform notiert (vgl. Anh. E).[1797]

Zwar teilte Doderer „die Vorliebe materialistischer Literaturbetrachtung für Inhaltsangaben“ keineswegs, wie er in der zurückgehaltenen Rezension „Symphonie in einem Satz“ zu Hans Leberts Roman „Die Wolfshaut“ bekannte (vgl. WdD 181). Dennoch verlangt das Ende 1926 entstandene „Divertimento No V“,[1798] zu dem bisher kaum literaturwissenschaftliche Untersuchungen ange-

1792 TB 35, 12. 4. 1921.

1793 Franz Blei: Erzählung eines Lebens. Leipzig 1930, S. 119.

1794 Vgl. das Typoskript „Wiener Divertimento“ [Divertimento No V]. Ser. n. 14.243 d. ÖNB.

1795 Zwischen inhaltlicher Ausrichtung des „Divertimento No V“ und der Tatsache, dass es sich bei ihm um das einzige der frühen „Divertimenti“ handelt, das der Autor zu Lebzeiten veröffentlichte, darf wohl ein Zusammenhang vermutet werden. Das „Divertimento No V“ erschien unter dem schlichten Titel „Divertimento“ in: Merkur 8 (1954), H. 7, S. 647–658. Auch erschien es unter seinem ursprünglichen Titel „Wiener Divertimento“ in: Christ und Welt vom 30. März 1962.

1796 Vgl. hierzu auch die Sammlung an Assoziationen zu G-Dur aus zweihundert Jahren Musikgeschichte („Tonartencharakteristik in der Musikanschauung des 17. bis 19. Jahrhunderts“) unter: www.koelnklavier.de.

1797 Der F-Schlüssel ist von Doderer entweder falsch notiert (die beiden Punkte müssten eigentlich die oberste Notenlinie umfassen). Oder aber der Dichter folgt einer älteren Notierungsweise des F-Schlüssels (die beiden Punkte umfassen dann korrekterweise die zweitoberste Notenlinie).

1798 Laut Heydemann arbeitete Doderer „vom 4. X. bis 16. X. 1926“ an „Divertimento No V“. Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 352.

stellt wurden (vgl. Kap. 2), nach einer ausführlichen Paraphrase. Seine Geschichte ist nämlich das, was man „vertrackt" nennen könnte. Vordergründig handelt dieses „Wiener Divertimento" von einem Junggesellen namens Georg, dem private und berufliche Angelegenheiten gehörig über den Kopf wachsen. Völlig überfordert davon, die kleinen Dinge seines Lebens zu regeln, verunfallt der junge Mann schließlich im Straßenverkehr. Der Clou besteht nun darin, dass sich alle sein Probleme von selbst lösen, während er, körperlich versehrt zwar, dafür aber seelisch befreit, im Krankenhaus liegt.

Die Entwicklungsschritte des „Divertimento No V" im Einzelnen: An jenem Tag, mit dem die Erzählung einsetzt (erster ‚Satz'), eskaliert Georgs Situation bedenklich. Schon beim Aufstehen belastet er den falschen Fuß, den, in dem sich ein Schnitt „in der mittleren Zehe" (E 130) befindet. Solcherart in wütende Apperzeptionsbereitschaft versetzt, dringt ihm am offenen Fenster Essiggeruch in die Nase, der ihm schon immer „ganz besonders widerwärtig" (E 130) gewesen ist. Im Vergleich zu dem, was ihn vor allem bedrückt, sind das allerdings Kleinigkeiten: Als Intimus der Familie Tangl hatte er sich bereit erklärt,[1799] die Perlen der Frau Gerda Tangl, „dieser alten Fregatte" (E 130), zum Ändern wegzubringen. Nun waren sie irgendwie verschwunden. Außerdem hatte er der Tochter Tangl, der geschiedenen Fanny Elsholz, versprochen, sich beim alten Tangl für ihren neuen Bewerber, den Baron Klemm, stark zu machen. Warum das alles so wichtig ist? Weil Georg einen Wohnungstausch anstrebt mit einem Verwandten „jener Frau Elsholz, Doktor Polt" (E 131). Der junge Mann aus „Divertimento No V" ist, darin dem Adrian aus „Divertimento No I" nicht unähnlich (vgl. Kap. 5.1), ein wenig neurotisch,[1800] bzw. – im Sinne Wiens um 1900 – ‚nervös'. Nicht nur der gelegentliche Essiggeruch aus dem Hof ekelt ihn. Seine gesamte Wohnsituation macht ihm seelisch-körperlich zu schaffen: „es drückte förmlich; es war öde, es stand fünfzehn Jahre jetzt um ihn herum; es war ein grauenhaftes Produkt der Zeit um 1870 und er konnte Butzenscheiben einmal „partout nicht" vertragen …" (E 131)

Als rechter Neurotiker und Idiosynkratiker ist ihm natürlich auch der Gedanke an umfangreiche Umzugsaktivitäten ein Greuel.[1801] Daher also sein in-

---

1799 In „Divertimento No V" fällt erstmals jener durch seine Verwendung in „Ein Mord den jeder begeht" berühmt gewordene Satz, demnach, wer sich in Familie begibt, darin umkomme! Vgl. E 130 und M 96. Vgl. auch RE 78. Vermutlich handelt es sich hierbei aber um keine originäre Doderer-Erfindung; im Tagebuch erwähnt er den Spruch als „neues Sprichwort", das er demnach auch irgendwo aufgeschnappt haben könnte. Vgl. TB 54, November 1921.

1800 Auf das „große Geschlecht der Dodererschen Pedanten" hat bereits Loew-Cadonna hingewiesen. Selbstverständlich zählt er zu den Neurotikern dieser Ausprägung auch Georg aus „Divertimento No V". Vgl. Loew-Cadonna, Zug um Zug, S. 173 f.

1801 „Hypochondrie und Pedanterie sind verwandt; die erste eine unaufhörliche hygienische, die

niger Wunsch, nicht nur die Wohnung mit dem Doktor Polt zu tauschen, sondern die Möbel gleich mit. Das Problem ist nur: Ohne die Perlen kann Georg schwerlich zu den Tangls hinaufgehen. Wenn er dort nicht erscheint, fällt die „zu erledigende Mission für Fanny Elsholz" (E 131) natürlich flach. Und damit wird es auch immer unwahrscheinlicher, dass sich die Tangls für seine Angelegenheit verwenden und dem Doktor Polt die Georgsche Wohnung schmackhaft machen.

An diesem Morgen nun beschließt Georg, die Sache mit den Perlen ein letztes Mal, wie schon seit Tagen, aufzuschieben. Stattdessen setzt er ein Schreiben an den Doktor Polt auf, um die Wohnungsangelegenheit selbst in die Hand zu nehmen. Da verschlechtern sich seine Aussichten auf den Wohnungstausch mit einem Schlag erheblich. Beim Verlassen der Wohnung begrüßen ihn Leute vom Stadtbauamt: Wegen „sicherheitsbedenklicher Schäden" (D 132) müsse das Haus untersucht werden. Georg flieht auf die Straße. Da er sich von dem Austausch der räumlichen Verhältnisse, wie es sich für den neurotischen Charakter gehört, gleich ein ganz anderes, wohl „ein erlöstere[s] […], ein gelöste[s]" (E 129) Leben verspricht, wie der lyrisch-emphatische Auftakt des Divertimentos verheißt, ist es nur folgerichtig, dass sich seine „rechte Elendsstimmung" (E 132) noch verschlimmert.

Im Büro angelangt, fertigt er einen Zettel an, der seine „quälenden ärgerlichen Kleinigkeiten" (E 133) im Überblick verzeichnet. Zu den fünf Punkten – „Zehe (es hieß ja zum Arzt gehen!)", „Perlen", „Badeofen (mit diesem Schlagwort meinte er seine ganze Wohnungsangelegenheit)", „Heiratsvermittlung", „Baufälligkeit" (E 133) – gesellt sich im Laufe der Büroarbeit ein weiterer hinzu: „Irrtum" (E 133), womit ein Fehlbetrag in der Kasse gemeint ist. Ohne den Grund hierfür auffinden zu können, eilt er nach Büroschluss zur Annoncenexpedition, um die Antworten auf sein Wohnungstauschgesuch abzuholen, seine bisher einzige ernst zu nehmende Initiative in Richtung Existenzerneuerung. Aus dem Laden wieder heraustretend, wo ihn „lächerliche Anträge" (E 133) erwarteten, sieht er sich gezwungen, unbedingt Fanny Elsholz aus dem Weg zu gehen, die auf der anderen Straßenseite vor einem Schaufenster steht. Im Gefolge dieser hysterischen Bemühungen geschieht es nun, dass er vor ein Auto läuft. Am Asphalt liegend, wird ihm schließlich alles „gleichgültig" (E 134).[1802]

---

andere eine unaufhörliche ‚sittliche Toilette' (um hier Gütersloh's Ausdruck zu gebrauchen)." T 47, 14. 2. 1940.

1802 Von Reinhold Treml stammt der Hinweis darauf, dass sich die Handlung des „Divertimento No V" wie eine Veranschaulichung von Hermann Swobodas Theorie der „kritischen Tage" lesen lasse. Vgl. Treml, Venerabilis Magister! – Dilecte Doctor!, S. 82 f.

Während sich das Unfallopfer im Krankenbett endlich in Sicherheit vor den Anfeindungen eines mutwilligen Schicksals wähnt (die wesentliche Information des zweiten ‚Satzes'), „wohl und geborgen und aller Lästigkeiten enthoben" (E 134), entpuppt sich der Gott der alltäglichen Dinge sozusagen hinter Georgs Rücken als gar nicht so ungnädig (Inhalt des dritten und vierten ‚Satzes'). Was zu berichten wäre (alle jetzt folgenden Informationen aus dem ‚dritten' Satz): dass sich das Stadtbauamt im Hauseingang geirrt hat; dass die Bedienerin in der Brusttasche eines Überziehers die Perlen gefunden hat; dass die Frau Tangl beschlossen hat, die Perlen doch nicht ändern zu lassen; dass der Überbringer dieser guten Botschaft, kein geringerer als der Doktor Polt, entzückt von Georgs Junggesellenbehausung ist; dass sich unter den Briefen, die sich auf Georgs Schreibtisch ansammeln, auch einer von Fanny Elsholz einfindet, in dem die junge Frau erklärt, dass es mit dem Baron Klemm aus und vorbei und folglich keinerlei Einmischung in dieser Sache mehr erwünscht sei; dass sich überdies der Rechenfehler noch am Nachmittag desselben Tages geklärt hat (wohl durch die Prüfung seitens eines weniger aufgerührten Gemüts).

Als er Wochen oder Monate später (der Text gibt hierüber keinen genauen Aufschluss)[1803] wieder zurück in sein altes Leben tritt (ab jetzt Inhalt des vierten ‚Satzes'), gewinnt Georg, der während der Rekonvaleszenz offenbar zu innerer Ruhe gefunden hat, rasch Kenntnis von den positiven Entwicklungen, die sich in seiner Abwesenheit ereignet haben, als da wären: dass die Perlen wieder aufgetaucht sind; dass das Fräulein Fanny ihr Liebesglück nicht länger von Baron Klemm erwartet; dass Herr Polt zu Besuch war, um den Änderungswunsch bezüglich der Perlen sozusagen zu stornieren, dass er bei der Gelegenheit Georgs Wohnung besichtigt und einen Wohnungstausch vorzuschlagen hat, „am liebsten samt dem Mobiliar" (E 139), eine Information, die Georg sogleich zum Telefon greifen lässt, um einen Besichtigungstermin zu vereinbaren; dass ferner im Büro der Fehler längst gefunden wurde; dass die Baukommission damals das falsche Haus betreten hat; dass sich demnach tatsächlich alles wie von selbst geregelt hat (und auch die Zehe ist ausgeheilt). Kaum, dass er sein Glück fassen kann, findet auch schon die Wohnungsbesichtigung beim Doktor Polt statt. Im Anschluss daran, die Sache ist tatsächlich erfolgreich geregelt worden, spaziert Georg durch seine neue Wohngegend (Villenviertel). Sein Erstaunen darüber,

1803 Über den Tag des Unfalls heißt es: „es ging in den Herbst" (E 136). Als Georg das Krankenhaus verlässt, ereignet sich „ein merkwürdig lauer Herbstabend" (E 138). Die Zeit dazwischen kann demnach Wochen oder auch Monate betragen. Dass der Text keinerlei Information über die Art der Verletzung des Verunfallten macht (möglich wäre ein Beinbruch), erschwert es zusätzlich, den genauen Zeitraum des Krankenhausaufenthaltes zu bestimmen.

mit einem Mal von all seinen „kleinen Qualen"[1804] erlöst zu sein, ist groß, so groß, dass ihm darüber fast der Genuss seiner neuen Lebenssituation verleidet wird.[1805]

Die genaue Inhaltsangabe dieses Divertimentos ist nicht von ungefähr geschehen. Wenn sich bei ihrer Lektüre bisweilen der Eindruck der Redundanz aufgedrängt hat, so ist das beabsichtigt. Die Aufmerksamkeit soll sich nämlich auf das gehörige Maß an Wiederholungen und Variationen richten, die in „Divertimento No V" auch auf der Handlungsebene stattfinden. Zum besseren Verständnis dieses Gedankens bietet es sich an, das literarische Werk als eine Art mehrschichtiges Gebilde im Sinne Roman Ingardens zu betrachten bzw. es als „polyphon orchestriert"[1806] anzusehen (vgl. Kap. 3.5.3). Dann wird deutlich, mit welcher Konsequenz Doderer sein Ziel verfolgt hat, erzählende Prosa zu ‚musikalisieren' bzw. nach ‚musikalischen' Prinzipien zu ästhetisieren. Liefen seine bisherigen Versuche (No I – IV) vorwiegend darauf hinaus, der Disziplin der Wiederholung, speziell der variierten Wiederholung,[1807] auf der „Schicht der sprachlichen Lautgebilde" (Primat des Lautlichen, Desemantisierungsmaßnahmen,[1808] „Explosion[en] des Semiotischen"[1809] etc.) sowie auf der „Schicht der Bedeutungseinheiten" (Leitmotivik, „phrasierte" Motivtechnik) zu huldigen, so erprobt er dies in „Divertimento No V" erstmalig (und innerhalb der Divertimento-Reihe einmalig) entschieden auch auf der „Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten" (thematische Reprisen, Analogkonstellationen).[1810]

1804 Wie heißt es im „Tagebuch 1920–1939": „Meine kleinen Qualen – ich glaube fast, dass mir zu den *grossen*, segensreichen noch die Fähigkeit fehlt." TB 10, 18. 11. 1920.

1805 Skizzenwerk im „Nov 28": „Von dem endlich erlösten Kadaver ist schwer wegzukommen, da man sich ja jetzt obendrein der Erlösung unbändig freut: siehe auch das 5. Div., 4. Satz." Sk[izzenbuch] XIII. 1928. Ser. n. 14.118 d. ÖNB, fol. 54v.

1806 Schneider, Geschichte der Ästhetik, S. 152.

1807 Tatsächlich mit Bezug auf die Dodererschen „Divertimenti" stellt Jakob Knaus fest: „Die Strenge der musikalischen Formgesetze, auf die Sprache angewandt, muß zu einer neuen sprachlichen Disziplin führen, die der Wiederholung – speziell der variierten Wiederholung – eine bevorzugte Stellung einräumt." Jakob Knaus: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno. Tübingen 1973, S. VII-XIV, hier: S. XII.

1808 Jene Operation der literarischen und insbesondere der lyrischen Sprache, die zu einer Desemantisierung der Ebene der Denotation führt, gebiert gleichzeitig eine Zusatzsemantisierung der Signifikant-Ebene. Vgl. Link, Elemente der Lyrik, S. 97.

1809 Vgl. Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, S. 78. Zur Unterscheidung von Semiotischem und Symbolischem bei Julia Kristeva vgl. Bettina Schmitz: Arbeit an den Grenzen der Sprache – Julia Kristeva. Königstein/Taunus 1998, S. 82–104.

1810 Mit den Möglichkeiten der Variation auf dieser Schicht hat Doderer auch intensiv in den

Was auf dieser Schicht wiederholt durchgespielt wird, ist die eingangs als „vertrackt“ bezeichnete Problemkonstellation, von Georg zwecks besseren Überblicks auf jenem „kleinen Zettel“ (E 133) systematisch erfasst. Der erste ‚Satz‘ schildert die Entstehung und Eskalation der kleinen Alltagsmisere. Im vierten ‚Satz‘ löst sie sich Punkt für Punkt in Nichts auf. In beiden Fällen findet die Entwicklung, wenn man so sagen kann, im Beisein der Hauptfigur statt. So weit, so normal. Weshalb aber hat der Autor mit dem dritten ‚Satz‘ noch eine weitere Perspektive auf den Problemkatalog eröffnet? Hier berichtet er wieder gleichsam Spiegelstrich für Spiegelstrich, was sich in Georgs Abwesenheit ereignet hat. Im Grunde verschenkt der Text damit eine Pointe. Worauf sich der Leser (bzw. Hörer) am Schluss noch freuen kann, ist lediglich die Reaktion Georgs auf Entwicklungen, die ihm (dem Rezipienten) längst bekannt sind. Ob sich diese Art der mehrfach perspektivierten Handlungsdarstellung (Interne Fokalisierung vs. Nullfokalisierung) allerdings tatsächlich dem ‚musikalischen‘ Form-Experiment, das die „Divertimenti“ in erster Linie darstellen, verdankt, kann nicht endgültig geklärt werden. Möglich wäre immerhin auch, dass der Autor gerade hierin eine dramatische Finesse seines „Wiener Divertimento“ erkannt wissen will.

„Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel“ experimentiert, die unmittelbar nach den frühen „Divertimenti“, nämlich Ende 1926, entstanden sind (vgl. TB 350). Die Erzählung „Tod vor Schrecken“ von Johann Peter Hebel, den er als „Meister der Kurzgeschichte“ (TB 1184, 13. 4. 1939) verehrte, als Ausgangsthema nehmend, erprobt sich Doderer darin an verschiedenen Graden der inhaltlichen Variation. In seinen eigenen Worten, handelt es sich hierbei um „zwei strenge Variationen (Beibehaltung des Inhalts, nur jedesmal von einem anderen Standpunkt erzählt) und fünf freie (andere Inhalte, gleiche Dynamik der Grundbewegung)“. Brief an Dietrich Weber (12. 12. 1960). Zit. nach Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 181. Zunächst sind die Abwandlungen, die das Thema erfährt, tatsächlich gering. So schildern die ersten beiden Versuche die identische Geschichte, die im Hebelschen Original auktorial dargeboten wird, einmal aus Täter- („Variation I“), das andere Mal aus Opfersicht („Variation II“). In „Variation No III“ ist nurmehr die thematische Grundstruktur gleich geblieben (die eine Partei überrascht die andere). Die vierte Variation schmückt um den bekannten Grundkonflikt herum (ein bestimmtes Erlebnis sorgt für innerseelische Totalumkrempelung) ein gefälliges Geschichtchen, in der gleich zwei Menschen durch einen kriminellen Sonderstreich verblüfft werden. „Variation V“ verdoppelt das Überraschungsmoment auf eine andere Weise: Zunächst ist die eine Partei von sich selbst überrascht (junger Mann, dem die Lust auf das potenzielle erotische Abenteuer vergeht), alsdann die andere (junge Dame, die sich über die Anstandswahrung ihres Pseudobewerbers sehr betrübt zeigt). Die vorletzte Variation reiht noch mehr Überraschungsmomente aneinander; die Grundidee des Themas kehrt in der Variation vielfach zerteilt wieder. In der letzten Variation („Variation VII und Coda“) schließlich löst sich das Thema nahezu in Nichts auf; von ihm bleibt nur der zarte Hauch eines kaum beschreibbaren Gemütsumschwungs übrig.

Eindeutiger sind da schon die ‚Musikalisierungen' bzw. die quasimusikalischen Effekte, die auf den anderen beiden Schichten stattfinden (Schicht der Bedeutungseinheiten, Schicht der sprachlichen Lautgebilde). So weist das „Divertimento No V" eine schöne Menge an variativ aufeinander bezogenen „phrasierten" Motiven auf (Schicht der Bedeutungseinheiten).[1811] Sie nehmen gut ein Viertel der gesamten Textmenge des Divertimentos ein. Wie schon bei der Analyse der vorhergehenden „Divertimenti" festgestellt, sind die „phrasierten" Motive vorwiegend ‚extrem' gehalten, jedenfalls befinden sie sich meistens (vor allem in diesem Fall) in ‚extremer', d.h. extrem lyrischer Umgebung (Schicht der sprachlichen Lautgebilde).[1812] Auffallend ist, dass in „Divertimento No V" die beiden erzählerischen Stilweisen (handlungsreferierend vs. darstellend-klangerzeugend), die sich der Autor erstmals bei der Arbeit an der kleinen Erzählung „Montefal" klar gemacht hatte (vgl. Kap. 3.4.1), schärfer voneinander abgesetzt erscheinen als in den anderen „Divertimenti". Bisweilen entsteht gar der Eindruck, als hätten die ‚extremen' Passagen auch gut und gerne die „Begleitmusik" zwar nicht für eine beliebige andere Geschichte abgeben können, aber wohl für eine, die z.B. ebenfalls den Glauben an die irrationale Macht des Schicksals beschwört.

Die sich durch das „Divertimento No V" ziehende Kette „phrasierter" Motive, von Doderer (in Zusammenhang mit „Divertimento No VI") auch als „durchlaufende Motivik"[1813] bezeichnet, ließe sich schematisch wie folgt darstel-

---

1811 An anderer Stelle in dieser Arbeit habe ich ‚herkömmliche' Leitmotivik und „phrasierte" Motivik im Dodererschen Sinn anhand von Textbeispielen deutlich voneinander geschieden (bei ersterer liege die Bedeutung mehr auf der symbolischen Bedeutung, weniger auf ihrer musikalisch-ornamentalen Funktion), gleichzeitig aber auch auf die fließenden Übergängen, die zwischen beiden bestehen, hingewiesen (vgl. Kap. 5.3). Da das „phrasierte" Motiv eher statischen Charakter hat (ein wesentlicher Akzent mithin auf der sprachlichen Materialität liegt), könnte man versucht sein, es auch auf der „Schicht der sprachlichen Lautgebilde" anzusiedeln. Da das „phrasierte Motiv" aber noch weit davon entfernt ist, allein „Semiotisches" (die Triebe und ihre Artikulation) aufzuweisen, sondern vor allem auch reich an „symbolischem" Gehalt ist (Bedeutung, Bereich der Setzungen), um die dichotome Unterscheidung zu gebrauchen, die Julia Kristeva in „Die Revolution der poetischen Sprache" eingeführt hat, gehört es meines Erachtens überwiegend der „Schicht der Bedeutungseinheiten" an. Vgl. Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, S. 53.

1812 Wie Roman Ingarden an anderer Stelle bündig erläutert hat, lassen sich die einzelnen Schichten des Werkes nicht voneinander ablösen. Allerdings seien sie „vermöge der Andersheit ihrer Grundelemente (hier der Wortlaute und der sprachlautlichen Gebilde höherer Ordnung, dort der Bedeutungseinheiten usw.) voneinander wesensverschieden". Je nach Betrachtungsweise trete mal diese, mal jene Schicht in den Vordergrund. Vgl. Ingarden, Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk, bes.: S. 64ff.

1813 Vgl. Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 75r.

len (wobei die Senkrechten die ‚Satz'-Grenzen symbolisieren; im dritten ‚Satz' = k.[eine] M.[otivik]):

A, B, B' | A', C, D, E, F | k. M. | D', B'', C', E', F'.

Bevor die Motivkomplexe auf den nächsten Seiten im Einzelnen ausgewiesen werden, will ich die sich gleichermaßen zurückhaltend wie kalkuliert entwickelnde Motivfolge würdigen. Ihre gleichgewichtige Verteilung sorgt für eine stabile Ausgewogenheit innerhalb der motivischen Struktur des Divertimentos. Mathematisch ausgedrückt, liegen zwischen keinem Motiv und seiner Wiederkehr (bzw. Variation) mehr als zwei ‚Satz'-Grenzen. Die einzige Ausnahme (Motiv B) beugt der sozusagen längeren Durststrecke (drei ‚Satz'-Grenzen) dadurch vor, dass sie im ersten ‚Satz' doppelte Präsenz zeigt (Sequenz B + B'). Indem besagtes Motiv das Privileg genießt, jener Regel zuwiderzulaufen, der alle anderen Motive unterliegen, indem es darüber hinaus schlicht durch seine zahlenmäßige Überlegenheit heraussticht (einziges Motiv, das zweifach wiederkehrt: Sequenz B' + B''), dürfte ein Signal gesetzt sein, das den Rezipienten dazu auffordert, es nicht allein bei der Feststellung einer strukturellen Sonderposition zu belassen, sondern diesen Umstand auch bei der interpretativen Arbeit zu berücksichtigen.

Wie gesagt, halten sich die „phrasierten" Motive bevorzugt in ‚extremer' Umgebung auf. Der tendenziellen „Überstrukturiertheit" dieses mikromusikalischen ‚Milieus' haben sich die Vertreter einer höheren musikalischen Ordnung („Überstrukturiertheit" auf Makro-Ebene) angepasst (vgl. Kap. 3.5.2). Schon das erste Motiv (Motiv A), das den ersten und zweiten ‚Satz' miteinander verklammert (Sequenz A + A'), frönt dem Parallelismus, laut Roman Jakobson bekanntlich *das* kunstwerkliche Prinzip der Poesie, wenn nicht gar jeder ästhetischen Disziplin:[1814] „ein erlösterer Augenblick, ein gelöster Blick" (E 129; Sequenz A) wird, lautlich und grammatisch äquivalent, beschworen. Um für das zu sorgen, was der Dichter als „Auflösung" (TB 257, November 1924) bezeichnete, worunter die Desemantisierung der Sprache zu verstehen ist, die gleichzeitig eine Polysemantisierung bedeutet,[1815] ergreift der Autor weitere spezifisch poetische, d.h. funktionell poetische Maßnahmen. Indem er eine parataktische Reihung mittels koordinierender Konjunktionen konstruiert, sorgt er für die strukturelle Gleichordnung der Satzteile und eine Auflösung hierarchischer Beziehungen (Ambiguität der Verhältnisse): „*oder* auf ein besonntes altbraunes Möbelstück

1814 Vgl. Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 107 f.
1815 Vgl. ebd., S. 111.

des Abends […], *und* es weht uns befreiend an“ (E 129; Sequenz A). Auch installiert er eine weitere Parallestruktur innerhalb des Motivs. So könnte man eine Art grammatischer Anapher hervorheben: „*das rückt uns* nach dahinten […], *und es weht uns* befreiend an“ (E 129; Sequenz A). Ihr zuliebe unterdrückt der Text sogar eine erwartete rhythmische Figur. Durch eine geringe Wortumstellung würde hier ein metrisch gefälligerer Rhythmus entstehen, nämlich so: „und es weht befreiend uns an“. Die „Spürbarkeit der Zeichen“, von der Roman Jakobson spricht,[1816] nimmt in der Variation des Motivs ab (Sequenz A'). Was bei der Wiederkehr im zweiten ‚Satz' identisch bleibt (neben dem Wortlaut, versteht sich), ist die gleichsam ausgefranste Syntax, die als emulsiver Expressionismus in allen frühen „Divertimenti“ (No I–VI) schwebt:[1817]

„Selten genug schenkt sich uns plötzlich – als befremdlicher Gast und doch aus dem Herzen warm anklingend begrüßt – ein erlösterer Augenblick, ein gelöster Blick über Dächer und Bäume, oder auf ein besonntes altbraunes Möbelstück des Abends – das rückt uns nach dahinten, woher alle Kraft und Ruhe der Welt kommt, und es weht uns befreiend an. (E 129; Sequenz A)	„Geruhige Stunden kommen trotz zeitweiser Schmerzen, ein gelöster Blick über Dächer und Bäume oder auf das abendlich besonnte Kreuz des Fensters: ein durchleuchteter Augenblick – als befremdlicher Gast und doch aus dem Herzen warm anklingend begrüßt: das rückt uns nach dahinten, woher alle Kraft und Ruhe der Welt kommt, befreiend weht uns das an …“ (E 134f.; Sequenz A')

Direkt hieran anschließend meldet sich das eigentliche Hauptmotiv des fünften Divertimentos erstmals zu Wort (Motiv B). Geboren im ‚extremen' Milieu (lyrisch-emphatischer Beginn des Divertimentos), hat es nur wenig Tendenz zur semantischen Verunklarung (Sequenz B). Auch in ihm wird die Äquivalenz bisweilen als konstitutives Verfahren der Sequenz hörbar („*zwickt* und be*drückt*“). Der Grund, weshalb in ihm nur verhältnismäßig wenige wiederkehrende Klangfiguren zugelassen werden („aufge*qollen*“/„ver*schwollen*“; „*zusammen*wuchs“/„*zusammen*schloß“), dürfte der sein, dass es sich bei ihm um das einzige Motiv handelt (Sequenz B'), das sich in das Gebiet des referierenden Erzählens vorwagt (Referat von Georgs quälender Situation). Seinen neuerlichen Auftritt erlebt das Motiv schließlich auf vertrautem Boden (am ‚extremen' Ende des Divertimentos). Was hier an klanglichen Parallelführungen spürbar zurückbleibt (Sequenz B”), nachdem die offensiven Varianten ge-

1816 Vgl. ebd., S. 93.

1817 In der Würdigung des Dichters Hans Flesch-Brunningen zu seinem 60. Geburtstag hat Doderer den „Nach-Expressionismus“ hervorgehoben, den „anonym gewordene[n] Expressionismus“, „der wie eine Emulsion im Werke überall schwebt und es belebt“. Heimito von Doderer: Geheimnisse der Euphorie. In: Schreibheft 61 (2003), S. 77–78; hier: S. 77.

tilgt wurden (Reim und Quasialliteration), ist eine zwar weniger aufdringliche, aber nichts desto weniger auffällige Ähnlichkeit in der Lautgestaltung, die auf der kontrastierenden Montage zweier Phonemklassen basiert (phonologische Opposition von /i/ und /o/). Auf diese Weise kann wirksam eintreffen, was Jakobson die „Unterströmung der Bedeutung"[1818] nennt:

„da sehen wir denn auch gleich, was uns da vorne *zwickt* und be*drückt*, nicht so aufgequollen mehr mit verzerrter Optik" (E 129; Sequenz B)

„Wie aufge*quollen* schien ihm dies alles, wund gerieben und ver*schwollen*, ein Vordergrund, der *zusammen*wuchs, sich *zusammen*schloß, der die Optik verzerrte und sich als trennende Schicht zwischen ihn und diesen frischen, schon herbstsonnigen Morgen schob. Aber er konnte dem nicht frei entweichen, hielt es vielmehr klammernd als sein Eigen." (E 132; Sequenz B')

„Etwas aufgequollen schien ihm dies alles, was ihn da beschäftigte, ein Vordergrund, der sich zusammenschloß, der die Optik störte und sich als trennende Schicht zwischen ihn und diesen herbstsonnigen Nachmittag schob. Aber er konnte dennoch nicht gleich frei entweichen, hielt es vielmehr an irgendeinem Zipfel noch klammernd fest, als sein Eigen." (E 141; Sequenz B")

Noch die kleinsten Dodererschen Phrasenmotive versuchen der Sprache, d.h. den sprachlichen Begriffen und Gedanken, eine „tiefere[], reinere[], schlackenlosere[] und unbedingtere[] Logik"[1819] anzugewöhnen (Motiv C), indem sie entschieden den Einsatz von Verfahren verlangen (wiederkehrende Klangfiguren), die außerhalb der poetischen Funktion keine Anwendung finden (daher die hohe Dichte identischer Anlautkonsonanten in „Grün-Gassen des Gartens"):

„Sanfter Durchblick durch Grün-Gassen des Gartens!" (E 135; Sequenz C)

„Sanfter Durchblick durch Grün-Gassen des Gartens!" (E 142; Sequenz C')

Lyrisch-schwelgerisch geht es fort (Motiv D). Auch die Beschwörungen von Natur und Jahreszeit bringen die „Eigenmusik der Sprache"[1820] zum Erklingen. Hierfür verantwortlich zeichnet neuerlich die gedrängte Wiederkehr phonema-

1818 Vgl. Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 113.

1819 Von dem „Musikantenblick" des Organisten Edmund Pfühl in Thomas Manns „Buddenbrooks" heißt es, er würde „vag und leer" erscheinen, „weil er in dem Reiche einer tieferen, reineren, schlackenloseren und unbedingteren Logik weilt, als dem unserer sprachlichen Begriffe und Gedanken". Thomas Mann: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. In: Gesammelte Werke; Bd. I. Frankfurt a.M. 1990, S 496.

1820 Dürr, Hermann Hesse, S. 12.

tischer Einheiten, in Form von reinen Wortwiederholungen („allüberall"/„allüberall"), von Reimen („weg*genommen*"/„dazu*gewonnen*" bzw. „weg*genommen*"/„dazu*gekommen*") und Alliterationen („*flu*tet"/„*flieh*t"/„*fer*nen" bzw. „*f*lutet"/„*f*ernen"). Nicht zuletzt unterstützt auch die asyndetische Reihung am Ende der Sequenz, längst etabliert als Gliederungsmittel irrationaler Aussage,[1821] die Musikalisierungsbemühungen des Dichters: „flutet, baut hoch auf, flieht über fernen Wäldern" bzw. „baut hoch auf, flutet über fernen Wäldern"):

„und die Blätter sammeln sich in bunten Haufen, zusammengeweht und weg*genommen* aus den Gärten und Hügeln, die durchsichtiger geworden sind: große Stücke blauen Himmels haben wir dazu*gewonnen*, allüberall scheint er herein, *flu*tet, baut hoch auf, *flieh*t über *fer*nen Wäldern." (E 135; Sequenz D)	„und die Blätter sammeln sich in bunten Haufen, zusammengeweht und weg*genommen* aus den Gärten und Hügeln, die durchsichtig geworden sind: große Stücke blauen Himmels sind *allüberall* dazu*gekommen*, *allüberall* scheint er herein, baut hoch auf, *f*lutet über *f*ernen Wäldern." (E 141; Sequenz D')

Bislang hat sich noch niemand gefunden, der ernsthaft von den lyrischen Leistungen Doderers geschwärmt hätte. Dass die frühen Verse des Österreichers, veröffentlicht 1923 unter dem Titel „Gassen und Landschaft", unter dem leiden, was man mit einer Vokabel von Wolfgang Schömel vielleicht als „Verrilkung" bezeichnen könnte,[1822] wurde bereits profund ausgeforscht.[1823] Tatsächlich aber scheinen die lyrisch-musikalischen Konzentrationen in den „Divertimenti" ohne die versmacherischen Anfänge des Autors kaum denkbar.[1824] Bisweilen greifen diese prosalyrischen Einschübe gar auf die Gedichte der Frühzeit zurück. So klagt es etwa aus einem dieser lyrischen Versuche heraus: „Wir versäumen doch alles" (vgl. GL 6). Diese melancholische Tendenz in der Aussage greift der Autor nahezu wortwörtlich in „Divertimento No V" wieder auf (Motiv E). Daneben wären die üblichen sprachlich-klanglichen Effekte hervorzuheben, die natürlich auch hier nicht fehlen dürfen: Alliterationen („*w*o war ich, *w*arum nicht tiefer eingetaucht"; „[s]till *w*andern die *W*älder"), asyndetische Reihung („eingetaucht, mitsteigend, mitsinkend"), assonantische Symmetrie gleichsilbiger Wörter („Reife und Ferne"):

1821 Vgl. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 56.

1822 Vgl. Wolfgang Schömel: Geh nicht fort. In: Ders.: Die Reinheit des Augenblicks. Stuttgart 2007, S. 121–155; hier: S. 126.

1823 Vgl. Rüdiger Görner: „Ein solitärer Spannungs-Zustand". Doderers Lyrik oder die Problematik des Poetischen. In: Schriften 3, S. 89–104; bes.: S. 90.

1824 Vgl. ebd., bes.: S. 99–102.

„Frühlinge und Herbste, wo war ich, warum nicht tiefer eingetaucht, mitsteigend, mitsinkend – nein, es war zu viel Herrlichkeit geboten, und so nahm man nichts an und versäumte alles. – Still wandern die Wälder in Reife und Ferne.“ (E 135; Sequenz E)

„Frühlinge und Herbste, wo war ich, warum nicht tiefer eingetaucht, mitsteigend, mitsinkend – nein, es war zuviel Herrlichkeit geboten, und so nahm man nichts an und versäumte alles.
Still wandern die Wälder in Reife und Ferne.“ (E 142; Sequenz E')

Wie Roman Jakobson nachgewiesen hat, zählt der grammatische Parallelismus seit jeher zum „poetischen Kanon“.[1825] Auch der Verfasser der „Divertimenti“ vertraut bisweilen auf die poetischen Qualitäten der Grammatik. Im letzten „phrasierten“ Motiv von „Divertimento No V“ schwingt sich die grammatische Regularität zur „Dominante“[1826] des Dichterischen wenigstens dieses Werkabschnitts auf. Indem der „Literaturkomponist“,[1827] als der Doderer auch bezeichnet wurde, hier drei formal kongruente Sätze aufeinander folgen lässt, erreicht er neuerlich das, was er eigentlich im ‚musikalischen‘ Sinn hat, nämlich die Einstellung des Subjekts auf das Medium der Sprache als solches:

„Nicht Mädchen und Frau: nein, der Himmel dahinter, oder höchstens hätte es das wehende Kleid sein dürfen! Nicht Ausflug ins Grüne und Ziel: nein, die Ferne dahinter, oder höchstens hätte es sonngoldiges Laub am Wege sein dürfen. Nicht Meinung und Gegenrede: nein, der arme Mensch dahinter, oder höchstens hätte es ein Tonfall sein dürfen. O Zartheit und Stille, und doch stark wie ein Sprungtuch, werf' ich mich nur vertrauensvoll da hinein!“ (E 136; Sequenz F)

„Nicht etwa Mädchen und Frau: nein, der Himmel dahinter, oder höchstens hätte es das wehende Kleid sein dürfen! Nicht der Weg hier heraus und das Ziel: nein, die Ferne dahinter, oder höchstens hätte es das herbstliche Laub am Wege sein dürfen! – nicht Erwägung und Überlegung: nein, der arme Mensch dahinter, und höchstens hätte es ein Lächeln sein dürfen über sich selbst. – O Zartheit und Stille, und doch stark wie ein Sprungtuch, werf' ich mich nur vertrauensvoll hinein!“ (E 142; Sequenz F')

Es fällt schwer, der ‚musikalischen‘ „Unterströmung“ dieser Kunstprosa bzw. Prosalyrik standzuhalten.[1828] Ihre Sogwirkung ist in den rein ‚extremen‘ Passa-

1825 Vgl. Roman Jakobson: Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart [1966]. In: Ders., Poetik, S. 264–310; hier: S. 270.

1826 Dominante = „dasjenige Element, welches eine gegebene Spielart der Sprache spezifiziert, die ganze Struktur dominiert, und so als ihre leitende und unveräußerliche Konstituente agiert, die alle übrigen Elemente prägt und auf sie einen direkten Einfluß ausübt“. Roman Jakobson: Die Dominante [1935]. In: Ders., Poetik, S. 212–219; hier: S. 212.

1827 Loew-Cadonna, Vom Soda Whisky zum Whisky-Soda, S. 67.

1828 Zur Konzeption der Prosalyrik und ihrem nachhaltigen Einfluss auf die Literatur um 1900 vgl. Wolfgang Bunzel: Das Prosagedicht im Textfeld ‚kleiner Formen‘ um 1900. In: Thomas Althaus/Wolfgang Bunzel/Dirk Göttsche (Hg.): Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen 2007, S. 123–138.

gen, deren es im „Wiener Divertimento" drei an der Zahl gibt (zu Beginn und zum Schluss sowie im zweiten ‚Satz'), bisweilen derart stark, dass der Leser (bzw. Hörer) Gefahr läuft, plötzlich nur noch die sonore Präsenz des Wortstroms im (inneren) Ohr zu haben. Wer sich gegen die emotional berückenden Kräfte jener ‚Extrem'-Stellen, die wohl an „weltlos[e] und vorweltlich[e]" Erfahrungen des Individuums appellieren, wie die akustische Anthropologie nahelegt,[1829] bewusst taub stellt, dem berichtet allerdings auch das „Divertimento No V" plötzlich von einem saturnisch-melancholischen und erkenntnisskeptischen Daseinsgefühl.

Wie gesagt, scheint Doderer mit dem fünften Divertimento, „dem heitersten Divertimento",[1830] wie die Forschung festgestellt hat, ausnahmsweise das Versprechen eingelöst zu haben, das der musikalische Gattungsname verheißt, nämlich für „Gemüthsergötzung"[1831] zu sorgen, sowohl erzählerisch als auch inhaltlich. Dem hektischen Bewusstsein der Hauptfigur entsprechend (erzählerischer Aspekt), läuft diese Prosa in den referierenden Passagen tatsächlich, streckenweise in einem autonomen inneren Monolog gehalten, der seit Arthur Schnitzlers „Leutnant Gustl" (1900) als State of the Art galt,[1832] wie aufgezogen nach vorne.[1833] Im Handlungsgeschehen des „Wiener Divertimento" (inhaltlicher Aspekt) scheinen überdies bedeutende weltanschauliche Positionen des Autors in abgemildeter Variante auf: Die Freude an zufallstheoretischen Konstellationen sowie das Bekenntnis zu einer „fatologischen" Gesinnung wären hier zu nennen. Dass der Zufall eine „Vorform des Schicksals" darstellt, „die niedrigste Stufe gestalteten ‚kristallisierten' Geschehens überhaupt" (TB 703, April 1935), dürfte schon zum Zeitpunkt von „Divertimento No V" Doderers Meinung entsprochen haben, wenn er auch erst im März 1928 mit diesen griffigen Formulierungen bekannt werden sollte. Da hörte er nämlich eine Rede des damals recht populären Dichters Wilhelm von Scholz „Über den Zufall",[1834] die ihn nachhaltig beeindruckte.[1835] Gemäß „Scholzens Auffassungen von [...] den

---

1829 Vgl. Sloterdijk, La musique retrouvée, S. 10.

1830 Wolff, Heimito von Doderer, S. 32.

1831 Vgl. Honegger/Massenkeil (Hg.), Das große Lexikon der Musik in acht Bänden. Zweiter Band, S. 327.

1832 Vgl. Martinez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 61 ff.

1833 Vgl. etwa den Moment des Unfalls: „Also – na, mich erwischt es – *so* ist das also, wenn man überfahren wird!" E 134.

1834 Dessen Gedichtband „Der Spiegel" (1902) hatte er bereits im August 1924 gelesen. Vgl. TB 238, August 1924. Vgl. auch Sk II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n. 14.108, fol. 39v.

1835 Anlässlich der „Häufigkeit von bezeichnenden und bedeutungsvollen Begegnungen ‚zufälliger' Art" (TB 702) in seinem Lebensumfeld klebte er im April 1935 seinen Zeitungsartikel über Wilhelm von Scholz, der am 6. März 1928 in „Der Tag" erschienen war, in sein Tage-

Sachen“ (TB 702), die dieser in seinem schmalen Büchlein „Der Zufall. Eine Vorform des Schicksals“ (1924) der Öffentlichkeit präsentiert hatte,[1836] entwikkelt die so genannte „Anziehung des Bezüglichen“ (TB 703) in „Divertimento No V“ eine äußerst rege Tätigkeit. Diese würde, so Scholzens Erklärung, im äußeren Geschehen das Gleiche bewirken wie die assoziationsbildenden Kräfte in unserem Seelenleben: „das Nebeneinandertreten dessen eben, was sich auf einander bezieht“ (TB 703). Angesichts der zahlreichen „Zu-Fälle“ (T 120, 1942/43) und glücklichen Fügungen, die in „Divertimento No V“ das Schicksal des „Helden“ zum Besseren wenden, könnte man tatsächlich geneigt sein, wie Doderer referiert,

> auch diese unsere äußere Welt wie gedacht oder geträumt von einem universalen Ego zu erschauen, innerhalb dessen all unser äußeres und inneres Leben nichts anderes darstellen würde, als die sich ständig wandelnden Gedankenverbindungen jenes größeren und umfassenderen Ichs (TB 703).

Doderers Glaube an die Fatologie, also an die „Lehre von der Unausweichlichkeit des Schicksals“,[1837] die für den Autor „durchaus die Bedeutung einer Ideologie“ hatte,[1838] erscheint hier also ausnahmsweise in einem freundlichen Licht. Wie der von Doderer verehrte „Doktor Schopenhauer“ (TB 906) bzw. „Doctor Schopenhauer“ (T 473) spekuliert hat, könnte der „Glaube an eine specielle Vorsehung, oder sonst eine übernatürliche Lenkung der Begebenheiten im individuellen Lebenslauf“[1839] vor allem darauf zurückzuführen sein, „daß der

---

buch ein (vgl. TB 703). Auch wies Doderer gerne – mit Bezug auf „Herrn von Scholz“ (T 120, 1924/43) – darauf hin, dass sich genau am Tag des Erscheinens von „Ein Mord den jeder begeht“ in Düsseldorf eine Katastrophe ereignete, wie er sie am Ende des Romans beschrieben hat (Gasexplosion, ausgelöst infolge des Funkenschlags beim Klingeln durch den Postboten). Als weiteren Beleg für die Richtigkeit von Scholzens Theorie der „Anziehung des Bezüglichen“ (T 348, 19. 7. 1945) führt Doderer ein Erlebnis an, das in Zusammenhang mit der Arbeit an „Das Geheimnis des Reichs“ steht: Während er sich mit einer bestimmten Figur daraus befasste, deren reales Vorbild seit Jahren aus seinem Leben verschwunden war, erhielt er einen Anruf der Mutter des Betreffenden. Vgl. T 348 f.

1836 Zu Wilhelm von Scholz als „Hauptanregung für Doderers Umgang mit Zufallstheorie“ vgl. Hölter, „Das Gesetz der Serie“, S. 195.

1837 Wendelin Schmidt-Dengler: Heimito von Doderer 1896–1966. In: Selbstzeugnisse zu Leben und Werk. Ausgewählt u. hg. v. Martin Loew-Cadonna. Mit einem einführenden Essay v. Wendelin Schmidt-Dengler. München 1995, S. 7–35; hier: S. 16.

1838 Vgl. Schmidt-Dengler, Die Thematisierung der Sprache, S. 130.

1839 Arthur Schopenhauer: Transscendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen. In: Werke in fünf Bänden; Bd. IV. Zürich 1988, S. 201–224; hier: S. 203.

Zufall, welcher uns hundert arge, und wie durchdacht tückische Streiche spielt, dann und wann ein Mal auserlesen günstig ausfällt“.[1840] Vor dem Hintergrund der (nachgewiesenen) Scholz- und (vermuteten) Schopenhauer-Rezeption, über die ausgiebig geforscht wurde,[1841] könnte man vielleicht argumentieren, dass der Irrationalist Doderer in seinem fünften erzählmusikalischen Versuch vorführen wollte,[1842] wie die Streiche des „Welttyrannen“[1843] namens Zufall die persönlichen Angelegenheiten des Menschen (des Menschen speziell der Wiener Moderne, könnte man hinzufügen),[1844] dem stets nur geschieht, der niemals selbst bewirkt (man denke hier auch besonders an Fedor Wittassek aus „Divertimento No III“),[1845] in einem erstaunlich vorteilhaften Maße zu regeln vermögen.

Zurückbegeben in „dämonisches Gebiet“,[1846] als welches Thomas Mann die Musik, mit Bezug auf Sören Kierkegaard, einmal bezeichnet hat: Ob es tatsächlich „höllische“ Botschaften sind – „es lacht die Hölle!“ (E 129) –, die die ‚musikalisch‘ ästhetisierten Passagen von „Divertimento No V“ dem Leser (bzw. Hörer) einzuflüstern beabsichtigen, bleibe einmal dahingestellt. Ausdruck der Traurigkeit und Schwermut, die ja im Mittelalter als Teufelswerk angesehen wurden,[1847] sind sie allemal. In den in ‚extremer‘ Schreibweise gehaltenen Passagen, die in der vorliegenden Arbeit mit Hilfe der Terminologie von Jürgen Link als „überstrukturiert“ charakterisiert werden (vgl. Kap. 3.5.2), bringt der

1840 Ebd., S. 204.

1841 Vgl. Ingrid Werkgartner Ryan: Zufall und Freiheit in Heimito von Doderers „Dämonen“. Wien u.a. 1986, bes.: S. 11–27.

1842 Zu den Vorwürfen der ideologiekritischen Doderer-Forschung (Dissertationen von Reininger und Schröder) gegenüber der Zufallsthematik bei Heimito von Doderer (Wirklichkeitsflucht und Fatalismus) vgl. ebd., S. 11 f.

1843 Schopenhauer, Transscendente Spekulation, S. 204.

1844 Der Gedanke von der „Wirksamkeit des Zufalls, der Tyché“ beherrscht etwa auch Hugo von Hofmannsthal. Vgl. Hofmannsthal, Aufzeichnungen, S. 92. Bei ihm ist darüber hinaus die Rede von dem „zufällig zugefallenen Menschenlos“. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Das Tagebuch eines Willenskranken. In: Gesammelte Werke; Bd. 8. Frankfurt a.M. 1979, S. 106–117; hier: S. 110.

1845 Zur Aufwertung der Kontingenz durch die Biologie, die Physik und die Geschichte im 19. Jahrhundert vgl. Schraml, Relativismus und Anthropologie, S. 184 ff. Ohne Doderer mit einzubeziehen, weist der Autor auch darauf hin, dass „die Problematik von Zufall und Determination, Kausalität und Möglichkeit“ in den zwanziger Jahren nicht nur in den Schriften Musils an Bedeutung gewinnt. Vgl. ebd., S. 203 ff.

1846 Thomas Mann: Deutschland und die Deutschen. In: Gesammelte Werke; Bd. XI. Frankfurt a.M. 1990, S. 1126–1148; hier: S. 1131.

1847 Laut dem Opus Summum der Melancholieforschung soll Luther in den „Tischgesprächen“ immer wieder betont haben: „Wer mit dem Geist der Traurigkeit geplaget wird, der soll aufs Höchste sich fürchten … Alle Traurigkeit, Seuchen und Schwermuth kömmt vom Satan“. Zit. nach Klibansky/Panofsky/Saxl, Saturn und Melancholie, S. 563.

Autor seine Überzeugung von der „letztendigen, völligen Unbegreiflichkeit des Lebens – der eigenen Vergangenheit ebenso wie der nächsten Gegenwart und ihrer handhaften Gegenstände“ (T 342, 14. 7. 1945), die übrigens im Gegensatz zu seinen ansonsten thomistischen (Lippen-)Bekenntnissen steht, wonach die „Erkennbarkeit der Schöpfung“ (WdD 166) für den Romancier unumstößlich feststehe,[1848] entschieden zum Ausdruck.

Schenkt man den Äußerungen der emphatisch angehauchten lyrischen Stimme Glauben, die der Erzähler streckenweise in den „Divertimenti“ annimmt,[1849] dann dürften jegliche Erkenntnisbemühungen des Menschen zum Scheitern verurteilt sein. Hieran trage allerdings weniger die Welt die Schuld, die den Menschen „in ihrem Grunde immer stillwartend und klar wie Glas“ (E 129) umgebe. Vielmehr liege der Fehler im menschlichen Wesen selbst begründet. Stets vereinnahmt von seinen „vielen Angelegenheiten“ (E 129), verliere er offenbar den Blick für das Wesentliche. Nur selten sei es ihm daher möglich, die Gnade unverzerrter Weltwahrnehmung zu erfahren. In diesen kleinen Momenten allerdings, die bisweilen den Alltag durchbrechen, scheint der Mensch am Ewigen und Göttlichen teilzuhaben. Die schöpferische Befähigung hierzu empfange er vor allem von „dahinten, woher alle Kraft und Ruhe der Welt kommt“ (E 129) und „aus der Stille“ (E 129).

Abgesehen von diesen gelegentlichen Augenblicken zeitweiliger Erlösung ist die menschliche Situation insgesamt ziemlich aussichtslos, jedenfalls ohne Aussicht, jemals der eigenen Beschränkung dauerhaft zu entkommen. Darüber hinaus den beiden Extremen ziellosen Treibens und totaler Lenkung ausgeliefert, die gemeinschaftlich das produzieren, was der Autor, wie gesehen, unter dem Stichwort „„schicksalsgemäße Zufälligkeiten“ rubrizierte,[1850] haben die menschlichen Individuen demnach wenig Grund zur Freude. Ironischerweise wird in „Divertimento No V“ gerade der kranke Georg jenes beseligenden Augenblicks teilhaftig, der hier als „durchleuchteter“ (E 135) beschrieben wird. Indem die Interpretation es nun nicht länger versäumt, die musikalisch codierten Botschaften in Beziehung zum Handlungsgeschehen zu setzen, offenbart das fünfte Divertimento schließlich

1848 Vgl. hierzu Schmidt-Dengler, „Analogia entis“ oder das „Schweigen unendlicher Räume“?, S. 93 ff.

1849 Tatsächlich unterscheiden sich die Vermittlungsmodi in ‚extremer‘ und ‚normaler‘ Schreibweise voneinander. Während erstere intern fokalisiert und autodiegetisch erzählt sind (wenn bei Lyrik oder lyrikähnlichen Texten überhaupt hiervon gesprochen werden kann), weisen letztere eine Nullfokalisierung auf und sind heterodiegetisch erzählt.

1850 Zum Stichwort „„schicksalsgemäße Zufälligkeiten“ erklärt Fleischer: „sie waren als Gegenteil vom landläufigen Zufall das, was einem zurecht zufällt“. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 289.

noch eine weitere betrübliche Aussage (bzw. gibt es die eigentliche Tiefe seiner dunklen Gedanken preis). Demnach haben weder die Niederlage noch der Triumph irgendeinen Einfluss auf das Erkenntnisgeschehen.

Wie bereits ausgiebig diskutiert wurde (vgl. Kap. 3.5.1), ist es vor allem die Anwesenheit der „phrasierten“ Motive, die den Ruf nach einer dem Verstehensprozess von Musik analogen Rezeption rechtfertigen. Ebenso wie sich der Konsument von Musik ständig der Gesamtheit des Gehörten bewusst bleiben muss, so erschließt sich auch dem Leser der „Divertimenti“ die Bedeutung nicht allein durch die lineare Abfolge des Erzählten, sondern erst durch seine Aufschichtung zu äquivalenten (Klang-)„Ereignis*bündeln*“. Erst indem er „Wiederkehrendes synchronisiert und zwischen solchen rekurrenten Einheiten Äquivalenz- und Oppositionsrelationen herstellt“,[1851] enthüllt sich ihm die zugrundeliegende Tiefenstruktur. Da die „phrasierten“ Motive in „Divertimento No V“ allerdings relativ statisch sind, d.h. inhaltlich und syntaktisch äußerst konstant wiederkehren, dürfte es sinnvoll sein, wie in der Sekundärliteratur vorgeschlagen,[1852] den erzählerischen Kontext, in dem sie stehen, mit in die Untersuchung einzubeziehen. Sodann stellt sich der Befund ein, dass sich ‚lediglich‘ das Vorzeichen ihres jeweiligen Erscheinens umkehrt. Am Anfang zur Erläuterung fehlgeleiteter Daseinsentwicklungen gebraucht (negatives Vorzeichen), erscheinen besagte Motive zum Schluss weitgehend identisch wieder, nun allerdings im Umfeld triumphaler Lösungsprozesse (positives Vorzeichen).

Was genau ist dies Unveränderliche, das unabhängig von den äußeren Umständen seine Position behauptet? Um diese Frage zu beantworten, gibt der Autor in seinem Skizzenwerk einen Hinweis. Ob er hiermit einzelne Motive oder ganze Motiv-Gruppen meint, ist nicht ganz klar. Jedenfalls sind es zwei von ihnen, auf die er besonders großen Wert legt: das „Hintergrund (Befreiungs-Motiv)“ sowie das „Vereinzelungs (Beklemmungs-Motiv)“.[1853] Da er eines der „phrasierten“ Motive, dessen Sonderstellung hier bereits gewürdigt wurde (Motiv B), eindeutig als „2tes Hauptmotiv“[1854] (bzw. als zugehörig der zweiten Motivgruppe) kennzeichnete, dürfte die folgende Argumentation gut begründet sein. Auf der einen Seite also Hintergrund- und Befreiungsmotivik (Motiv A, C, D) enthaltend, auf der anderen Seite Vereinzelungs- und Beklemmungsmotivik (Motiv B) betonend, auch nicht zu vergessen solche Motive, in denen sich beide Seiten konflikthaft verbinden (Motiv E, F), liegt der Schluss nahe, dass das „Divertimento No V“ in seinem

1851 Klettke, Die Affinität zwischen Mythos und Musik, S. 64.
1852 Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 358.
1853 Vgl. Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 24r.
1854 Vgl. ebd., fol. 51v.

innersten Kern, der aus den „phrasierten" Motiven besteht, die Beklemmung des autonomen Subjekts, seine trügerische Freiheit, thematisiert.

Der Befähigung zur Rationalität hat der Mensch es zu verdanken, sich seiner selbst als Einzelwesen vergewissern zu können (Stichwort „Vereinzelung"). Gleichzeitig hindert ihn die Vernunftbegabung daran, außer sich zu sein (Stichwort „Befreiung"), „jenseits von mir, jenseits des in Einzel-Süchte und Ängste verrinnenden Lebens" (TB 602, 29. 5. 1933). Definiert durch Abgetrenntheit und Unteilbarkeit (Einhaltung des principii individuationis), die der Text durch jene „trennende Schicht" verbildlicht, die sich zwischen Mensch und Welt schiebt (Motiv B), sehnt sich das Individuum nach Vereinigung und Aufhebung aller Distanz (Überwindung des principii individuationis), „nach dahinten, woher alle Kraft und Ruhe der Welt kommt" (Motiv A).[1855] Es dürfte demnach nicht allzu weit hergeholt sein, in dem Hin- und Hergerissensein zwischen diesen beiden antagonistischen Prinzipien, die Nietzsche als das Apollinische (Einhaltung der Grenzen des Individuums) und das Dionysische (Überwindung der Grenzen des Individuums) kennzeichnete,[1856] die Wurzel alles seelischen Übels, mithin die Ursache jener „verzerrte[n] Optik" (Motiv B) zu erkennen, die, wie gesehen, eines der Hauptmotive des fünften Divertimentos ist. Der Teufelskreis, den das „Divertimento No V" implizit behandelt, ist der Folgende: Sobald es sich seines Erkenntnisvermögens innewird, verliert das Bewusstsein seine Unschuld. „*Spricht* die Seele, so spricht, ach! schon die *Seele* nicht mehr",[1857] heißt es in den „Votivtafeln" von Schiller. Fehlt allerdings dieses Bewusstsein, bleibt auch die Belobigung durch die Erkenntnis aus (und das Glück findet eigentlich schon wieder nicht statt).[1858]

Dass die Wahrnehmungsthematik der „Divertimenti" auf die Entwicklung der Dodererschen Fundamentaltermini „Apperzeption" und Deperzeption" sowie „erste" und „zweite Wirklichkeit" vorausweist (vgl. Kap. 4.3), hat die Forschung bereits angedeutet.[1859] Eines der bislang allerdings völlig unbeach-

---

1855 „Strahlende Herbste. Meist zerschellte man fruchtlos an der überblanken Lichtwand. Selten, daß man sich mit ihr vereinigen konnte (Divertimento No V, 1926)." CII 201, 20. 9. 1959.

1856 Zur „Regressionslüsternheit" des bürgerlichen Subjekts, seiner Sehnsucht nach „Erlösung von der Qual der Individuation", vgl. den Abschnitt zur „Rücknahme der rationalistischen Individuation in der ‚Geburt der Tragödie'" (1871)" in dem Großkapitel „Der Meister: Friedrich Nietzsche" in: Schömel, Apokalyptische Reiter sind in der Luft, S. 152–163.

1857 Friedrich Schiller: Votivtafeln. In: Schillers Werke. Nationalausgabe; Bd. 2/I: Gedichte. Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1983, S. 322.

1858 Mit den Worten des Dichters gesprochen: „Es gibt kein Glück ohne Wissen. Aber das Wissen vom Glück bringt Unglück; denn sich glücklich wissen heißt wissen, daß Glück Zeit ist und daß Zeit unweigerlich vergeht." Pessoa, Das Buch der Unruhe, S. 386.

1859 Daher stellt auch Buchholz fest: „Das Problem der Wirklichkeitswahrnehmung behandeln schon die Divertimenti". Buchholz, Musik im Werk, S. 138.

tet gebliebenen (Dauer-)Themen der „Divertimenti“ ist das Erstaunen über die lebendige Eigenart der Natur, „den Unterschied von nah und fern“[1860] zu geben. Wenn hier Ernst Mach zur Beschreibung jenes perspektivischen Phänomens zitiert wird,[1861] das tatsächlich in allen „Divertimenti“ anwesend ist (und auch darüber hinaus Verwendung findet),[1862] besonders nachdrücklich aber in „Divertimento No V“ in Erscheinung tritt, dann geschieht das auch deshalb, um nebenbei die Zugehörigkeit des jungen Doderer zum Diskurs der Wiener Moderne zu betonen.[1863] Vor allem anderen jedoch kann dieser thematische Komplex, der Teil jener für die Literatur und Psychologie um 1900 so bestimmenden Wahrnehmungsproblematik ist,[1864] auch als weiterer Hinweis auf das gehörige melancholisch-depressive Potenzial gedeutet werden, das in den Dodererschen „Divertimenti“ enthalten ist.

Der gedankenlyrische Beginn lässt die Spannung zwischen dem Phänomen Nähe-Ferne zögerlich anklingen: „Dach und Türmchen, ferne Kanten, nahes Parkgebüsch und der Laden des Barbiers dort drüben“ (E 129). Im rein ‚ext-

1860 Ernst Mach: Wozu hat der Mensch zwei Augen? In: Populär-wissenschaftliche Vorlesungen. 3. vermehrte u. durchgesehene Auflage. Leipzig 1903, S. 78–99; hier: S. 80.

1861 Dass die Zufallsproblematik im Zusammenhang mit erkenntnispsychologischen Ansätzen Machs in Verbindung zu bringen ist, da beide auf eine Wertnivellierung verweisen (sowohl Sinnesempfindungen als auch ethische Maßstäbe stehen gleich-wertig bzw. gleich-gültig nebeneinander), hat die Forschung erfolgreich nachgewiesen. Vgl. Wunberg, Der frühe Hofmannsthal, S. 32 ff.

1862 So schenkt der männliche Held aus „Divertimento No I“, der mit seiner psychotischen Freundin durch das abendliche Wien spaziert, den perspektivischen Verschiebungen der durch die Bäume tretenden Lichter seine erhöhte Aufmerksamkeit: „oder in einer Anlage, durch deren kahle Bäume die Lichter traten, stillstehend oder sich fern und nah verschiebend“ (E 19). Auch der im ‚falschen‘ Liebestaumel sich befindende Jaroslaw Jentsch aus „Divertimento No II“ kann die Landschaft nicht fassen, „die ins nähere Dunkel sank, in die weitere geklärte Ferne zurücktrat“ (E 58). In „Divertimento No III“, das eigens zur Feier des jungen weiblichen Menschen ein „Intermezzo“ besitzt, bricht das Erstaunen über die Spannung zwischen den Phänomenen Nähe und Ferne offen hervor: „Oh Fernen ihr und Nähen!“ (E 76) Weniger auffällig, verborgen in einer Beschreibung der zerschmetterten Stadtlandschaft, hält sich die Thematik in „Divertimento No IV“ versteckt: „fern und nah aber streben zerbogene riesige Eisenteile und Gittermasten in wilder Gebärde aus dem Schutt empor“ (E 108). Stark vertreten ist die Thematik in „Divertimento No VI“, der Geschichte von dem blind geborenen Mädchen, das sehend wird: Im blinden Zustand allein der „Gewalt so vieler Töne“ ausgesetzt, „die sie vernahm, von nah, von weit“ (E 147), treten der sehend Gewordenen die Gegenstände zunächst noch „platt heran vor's Auge, das nicht nah und fern noch unterschied“ (E 151).

1863 Vgl. zu Ernst Machs Bedeutung für die Wiener Moderne auch das Kapitel „Der Mystiker und das Genie“ in: Le Rider, Das Ende der Illusion, S. 61–76.

1864 Vgl. hierzu Olaf Schwarz: Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900. Kiel 2001.

remen‘ zweiten ‚Satz‘ wird das gegensätzliche Begriffspaar auch für mentale Zustände der Erinnerung gebraucht: „Und Freunde, in Nähe und Weite: in fernen Jahren dahinten noch bewegen sich Frauen, weiß leuchten ihre Lenden.“ (E 135) Die Wahrnehmung der Nähe-Ferne-Differenz beinhaltet ausdrücklich keine Wertung. Wie Doderer in den „Tangenten“ geschrieben hat, sei Anschaulichkeit „nicht Nähe“ und Unanschaulichkeit „nicht Ferne“ (vgl. T 215). Als Folge der ständigen Konfrontation mit der perspektivischen Welt kann sich allerdings psychische Erschöpfung einstellen;[1865] ein eindeutig resignativer Unterton klingt aus den Versen jener kleinen Lyrik heraus, mit der das „Divertimento No V“ abschließt: „Näh’ und Ferne leuchten heiter, [/] und bald sind wir müd.“ (E 142)

Nun verhält es sich aber so, dass vor allem der melancholische Kopf, dieser vom bloßen Existieren überforderte und verzweifelte „stille Brüter“ (Ulrich Horstmann), durch die Wahrnehmung der perspektivischen Welt schmerzhaft gereizt wird. Wie László F. Földényi in seiner phänomenalen Melancholie-Studie festgestellt hat, ereignet sich die Verbreitung der neuzeitlichen Melancholie zeitgleich mit den Versuchen zur Perspektivität.[1866] Für den melancholischen Renaissancemenschen sei es demnach unvorstellbar gewesen, „daß die perspektivische Welt anders sein soll, als sie von dem auf dem Schnittpunkt der Linien ruhenden Auge erfahren wird“.[1867] Nicht länger vermochte jener die Welt als Gottes Werk anzusehen, sondern als „das des betrachtend grübelnden Menschen, des mit Wissen ausgerüsteten Individuums“;[1868] kurz: „Tut man einen Schritt nach links oder nach rechts, wird die Welt nicht nur anders erscheinen, sondern auch in Wahrheit anders sein.“[1869] Den Verfasser der „Divertimenti“

1865 Hierzu passt auch der folgende „Repertoriums“-Eintrag: „Wenn nicht vieles fern wäre, und wir könnten alles immer gleich aus der Nähe des Raumes oder auch der Zeit sehen: wir stürben – bei so enormer Oberfläche und Fassungskraft des Aug’s – an der Banalität dieser Welt.“ RE 80 f.

1866 Vgl. Földényi, Melancholie, S. 141.

1867 Ebd.

1868 Ebd.

1869 Ebd. Es lohnt sich, den Ausführungen Földényis noch ein Stück weiter zu folgen: „Das jederzeitige Problem des Blickpunktes zeigt sich darin, daß die ‚Zentralperspektive‘ nicht objektiv (in dem Sinne, wie Gott objektiver Schöpfer im Vergleich zum irdischen Künstler ist), sondern eine zufällige Anschauungsweise ist. Ihre Hauptschranke ist aber gerade, daß man die unendliche Vielschichtigkeit der Dinge niemals auf einmal sehen oder verspüren kann – der Mensch vermag nicht von außen zu betrachten, wo er selbst steht, und deshalb kann er auch nicht das Ganze in seinen Besitz bringen. Er verfügt (mit seinem eigenen Ich) über einen festen Punkt und fühlt sich von daher zur Neuschöpfung der Welt befähigt. Seine Lage wird aber instabil, es gibt im angrenzenden Nichts nichts, woran er sich festhalten könnte. Wenn die Welt so ist, wie ich sie sehe, wie ist *die* Welt dann?“

scheinen ähnliche Gedanken bedroht zu haben. Verhielte es sich anders, müsste er dann ständig die Existenz von „Näh’ und Ferne“ betonen?

Das Abschlussgedicht von „Divertimento No V“ enthält vielleicht die Daseinsphilosophie des jungen Doderer in nuce. Es thematisiert das Kommen und Gehen, das Werden und Vergehen alles Lebenden. Außerdem artikuliert es eine grundsätzliche Zustimmung zu diesen Vorgängen. Dank der überlieferten Dur-Schlussakkord-Skizze zu „Divertimento No V“ (vgl. Anh. E), die auch eine kleine Textprobe zu jener Lyrik enthält, mit der diese kleine Erzählmusik heiter-versöhnlich ‚ausklingt‘,[1870] drängt sich eine ziemlich eindeutige Interpretation auf. In der Endversion heißt es: „Was in dir einst war, im Kinde, [/] schüchtern steht und blüht.“ (E 142) In der Probefassung dichtet der Autor: „Was in Dir einst war, im Kinde schüchtern abseits steht … etc.“ (vgl. Anh. E)[1871] Die abweichende Orthographie und Interpunktion („Dir“ statt „dir“; keine Kommasetzung hinter „im Kinde“) begründet eine ummissverständliche Lesart. Das „im Kinde“ bezieht sich nicht auf das ehemalige Kind, das das „Du“, mithin der Leser einst gewesen ist, sondern auf das Prinzip „Kind“, das stets neu zur Welt kommt – und so den Kreislauf des Lebens erst ermöglicht.

5.6 „Divertimento No VI“ – Klang des Wortes, Worte des Klangs (1926)

„jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.“[1872]
Rainer Maria Rilke

„*Alles also, was in der Natur tönt, ist Musik*; es hat ihre Elemente in sich; und verlangt nur eine Hand, die sie hervorlocke, ein Ohr, das sie höre, ein Mitgefühl, das sie vernehme.“[1873]
Johann Gottfried Herder

1870 Oder erklärt sich der Dur-Akkord am Ende vielleicht doch so: „Das Molltongeschlecht ist wesensmäßig unstabil, weshalb Mollstücke in Dur zu endigen pflegen.“ Rosen, Der klassische Stil, S. 24.

1871 Im Skizzenwerk auch als Lyrik mit dem Titel „Auf einer Wanderung“ notiert; dort lautet das Ende wie folgt: „Was in Dir schon war, im Kinde, [/] einsam steht und blüht.“ Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 77v.

1872 Rainer Maria Rilke: Sonett XII. In: Ders., Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil, S. 48.

1873 Johann Gottfried Herder: Kalligone. In: Herder’s Werke. Nach den besten Quellen revidirte Ausgabe. Achtzehnter Theil: Gott. – Metakritik. – Kalligone. Hg. u. mit Anmerkungen versehen v. Heinrich Düntzer. Berlin o.J. [1879], S. 449–720; hier: S. 599f.

Anders als seine fünf Vorgänger ist das „Divertimento No VI“, das Doderer 1926 als letztes der frühen „Divertimenti“ (No I–VI) schrieb,[1874] nicht ‚nur‘ ein aus Worten ‚komponiertes‘ Klangereignis; es hat auch den Klang selbst zum Thema: Die nachtdunkle Sicht eines blinden Mädchens in den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses rückend, handelt dieses kleine erzählmusikalische Meisterstück hauptsächlich von den präzisen Höreindrücken eines jungen, der Welt entgegenwachsenden Menschen.

Dies sind die Stationen der Handlung: Als sie erfahren, dass es ohne Augenlicht geboren worden ist, wächst die Liebe der Eltern zu ihrem Kind noch: Sie beschließen, der kleinen Viktoria den fehlenden Sehsinn so lange wie möglich zu verschweigen. Und so wird das Kind in einer Welt überfein wahrgenommener Geräusche groß, ohne hierbei das Gefühl eines Defizits zu verspüren. Besonderen Eindruck macht auf das Kind das Klavierspiel der Mutter. Durch die Musik erhalten die „tastbekannten Dinge ringsum“ (E 148) für Viktoria eine Ordnung, gewinnt die sie umgebende Wirklichkeit in ihrer Phantasie Gestalt. Kein Wunder also, dass das Instrument fortan den „Mittelpunkt für Viktorias dunkle Welt“ (E 148) bildet.[1875]

Dass ihr ein Wahrnehmungstor zur Welt verschlossen ist, kann Viktoria allerdings nicht für immer verheimlicht werden. Eines Tages, beim Drachensteigen auf der Wiese, ist es so weit: Die anderen Kinder bewundern den am höchsten fliegenden Drachen. Es ist derjenige von Viktoria, und er wird, für die Blinde unverständlich, „der blaue“ (E 148) gerufen. Obwohl ihr geliebtes Kind es recht tapfer erträgt, kommt für die Eltern in der Folge dieses Ereignisses „eine schwere Zeit“ (E 148). Ihre „Trostidee“, heißt es in einem Arbeitspapier zu diesem Divertimento brutal, muss „zu Schanden“ werden.[1876]

Wie bereits das Rilke-Motto, das diesem Kapitel vorangestellt ist, hat ‚anklingen‘ lassen,[1877] führt das „Divertimento No VI“ die Tradition besonders eines

1874 Um genau zu sein, schrieb Doderer das „Divertimento No VI“ in der Zeit vom 12. Oktober bis zum 17. Dezember 1926. Vgl. Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 352.

1875 Das Verhältnis, das Viktoria zu den Tönen hat, lässt sich auch musikphilosophisch ausdrücken: „Im Ton lebt und wirkt eine Natur, die außerhalb des Menschen, ihm gegenüber steht, ihn mit umfaßt: die Natur des Klingenden. Schon im nicht- und vor-musikalischen Klingen bringt sich die Natur (die Natur überhaupt, die gegenständlich-sichtbar-räumliche Welt) hörbar zur Erscheinung. Das Klingende ist die Repräsentation (die Stellvertretung, der Ersatz) der sinnlich faßbaren Welt auf der Ebene des Hörbaren.“ Hans Heinrich Eggebrecht: Musik als Tonsprache. In: Ders., Musikalisches Denken, S. 7–53; hier: S. 18.

1876 Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 55r.

1877 Ob sich die Notiz nun auf „Divertimento“ No V oder No VI bezieht, ist im Grunde gleichgültig. Die beiden Rilke-Verse, die Doderer als „Motto für Variationen“ in eines seiner Skizzenbücher eingetragen hat (vgl. Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 50v),

seiner Vorgänger fort (vgl. Kap. 5.3), indem auch dieser Text einen schwierigen Wendepunkt in der seelischen Biographie eines Menschen behandelt. Im Fall der kleinen Viktoria besteht die Prüfung aber nicht, wie man vielleicht vermuten könnte, darin, die Erkenntnis der eigenen Blindheit in ihr Leben integrieren zu müssen. Nahezu das Gegenteil ist der Fall: Schon von Anfang an war von den Ärzten „die Möglichkeit des Sehendwerdens“ (E 144) nicht ausgeschlossen worden. Und seitdem die Eltern eines Tages – um das zehnte Lebensjahr herum – mit ihr in die Stadt zu einem Gelehrten gefahren sind und in der Folge gewisse Behandlungen an ihr durchgeführt werden, empfindet Viktoria eine bedrohliche Veränderung ihrer Wahrnehmung. Was der Text als „göttliche Lichtschlacht“ (E 151) bezeichnet, die da um ein kleines Mädchen geschlagen wird, deutet das Erwachen von Viktorias Augenlicht an. Diesen Vorgang erlebt sie sozusagen als Vertreibung aus dem dunklen Paradies ihrer Kindheit.

Aber auch das Verstoßenwerden aus allem, was ihr bisher lieb und vertraut war, übersteht die kleine Viktoria tapfer. Es bleibt ihr auch nichts anderes übrig: Denn nichts lässt sich aufhalten, schon gar nicht der schicksalsgemäße Fortgang der Welt; so könnte eine Lehre des „Divertimento No VI“ lauten, refrainartig wiederholt in den – nicht ganz unbemühten – Worten: „Denn was kommen und geschehen muß, pflügt hindurch durch alle Bauten unseres Herzens.“ (E 144 + E 149)

Die Heldin wächst weiter heran, erlernt auf eigenen Wunsch das Klavierspiel, siedelt zur besseren Ausbildung in die Stadt über. Bei einem Spaziergang auf Waldwegen vor der Stadt – Viktoria ist jetzt eine Frau Anfang zwanzig – erlebt sie mit geschlossenen Augen die Rückkehr in ihre dunkle Kinderwelt, macht neuerlich Bekanntschaft mit dem Wunder des Hörens, integriert fortan diese Möglichkeit in ihr Leben: nämlich einzutreten durch „ihre Pforte in alles Gute und Glückliche und Innige, die hallende und tönende Pforte ihrer dunklen, vertrauten Kinderzeit“ (E 153).

Da die Musikbegabung unter Blinden – und wohl auch unter jenen, die von Geburt an ‚lediglich‘ zeitweilig blind gewesen sind – häufiger anzutreffen ist als unter Sehenden, was auf die Notwendigkeit zurückzuführen ist, „die übrigen Sinne im stärkeren Gebrauch zu schärfen“,[1878] ist die Sensation nicht allzu groß, wenn Viktoria zu guter Letzt als Konzertpianistin reüssiert, als eine Klaviervir-

---

könnten als Leitspruch über allen „Divertimenti“ prangen. Im Übrigen steht nicht nur der frühe Doderer im Bann der Rilkeschen Dichtung – „‚Orpheus‘, eine Hochleistung welche das Stundenbuch schlägt“ (TB 303, 16. 11. 1925) –, auch der späte Doderer beruft sich noch auf Rilkes Formulierung vom „wendende[n] Punkt“ (vgl. CII 186, 30. 5. 1959).

1878 Thiel, Sachwörterbuch der Musik, S. 56.

tuosin, der man nachsagt, dass in ihrem Spiel „ein ganzer Hintergrund" (E 153) sozusagen mitschwinge.[1879]

Mit seinen zehneinhalb Seiten ist das „Divertimento No VI", zu dem bisher kaum nennenswerte Sekundärliteratur existiert (vgl. Kap. 2), nicht nur das kürzeste aller „Divertimenti". Im Verhältnis zu seinem Gesamt-Textkorpus kommt es auch mit den wenigsten rein handlungsreferierenden Textelementen aus. Um den Fortgang der Geschichte zu vermitteln, benötigt der Autor kaum mehr Text als meine eben gegebene Paraphrase. Es wäre daher wohl nicht allzu gewagt, wenn man vermutet, dass das Handlungsgerüst in „Divertimento No VI" in der Hauptsache dazu dient, den ‚eigentlichen' Zweck dieser Prosa zu erfüllen: Klang des Wortes und Worte des Klangs zu produzieren.[1880]

In der Terminologie des Autors gesprochen, ließe sich derselbe Sachverhalt wie folgt darlegen: Wie alle „Divertimenti" verbindet auch das „Divertimento No VI" „[d]ie *zwei polaren Principien*" (TB 249) der Dodererschen Prosa-Arbeit in dieser frühen Schaffensperiode (vgl. Kap. 3.4.1): die „[d]iskursive-logisch-grammatikalische Seite → Richtung: clartée, Gegenstand, Inhalt, discursive Qualitäten der Prosa" und die „*[c]ompositor.-formale-musikalische* Seite → *Richtung: Ausdruck* – Extrema – *Wesen*" (TB 245). Auf der einen Seite also die rein berichtende Erzählstrategie, auf der anderen die rein ‚ausdrückende'. In keinem anderen Divertimento hat nun letztere ein derart klares Übergewicht wie in diesem.[1881]

1879 Eine interessante These in Bezug auf „Divertimento No VI" hat Vincent Kling aufgestellt; demnach handelt es sich hierbei um „a virtuosic adaption of a literary fairy tale, the story of a princess born blind". Vincent Kling: Afterword: The Adventure of Virtue. In: Heimito von Doderer: A Person Made of Porcelein and other Stories. Translated and with an Afterword by Vincent Kling. Riverside, California 2005, S. 242–284; hier: S. 249. Tatsächlich ist die Ähnlichkeit zwischen Tschaikowskys Oper „Jolanthe", die auf ein Theaterstück des Kopenhagener Dichters Henrik Hertz zurückgeht, und dem „Divertimento No VI" frappant: Eine wohlbehütete Prinzessin, der ihr Gebrechen verschwiegen wird, erlangt durch Liebe und ärztliche Hilfe das Augenlicht. Neben der groben inhaltlichen Übereinstimmung ist es vor allem die Schwerpunktlegung auf die inneren Zustände des blinden bzw. sehendwerdenden Mädchens, die Tschaikowskys Oper als Inspirationsquelle nahe legt. Ebensogut ist aber möglich, dass sich Doderer von „Beiträge[n] zum Sehenlernen blindgeborener und später mit Erfolg operierter Menschen" hat inspirieren lassen, die sich etwa im 14. Band der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane" (1897) finden lassen, einer Publikation, die Doderer laut einer Literaturliste aus dem Jahr 1923 studiert haben könnte. Vgl. [Notizbuch 1923]. Ser. n. 14.198 d. ÖNB, fol. 63r.

1880 Eine Ansicht, der Michael Bachem wohl zustimmen könnte: „The content is not what makes the Divertimento interesting. Rather, the sustained description of the world of a young girl through aural imagery and sensations constitutes a verbal showpiece for Doderer." Bachem, Heimito von Doderer, S. 48.

1881 Obwohl nicht immer absolut eindeutig voneinander zu scheiden, lässt sich das Verhältnis besagter „polare[r] Principien" im „Divertimento No VI" auf etwa 1 zu 3 beziffern.

Nur die „[d]iskursive-logisch-grammatikalische Seite“, wie ich sie eben referiert habe, im Bewusstsein, könnte man das „Divertimento No VI“ für ein fröhlich ‚ausklingendes‘ „Unterhaltungsstück“ halten. Ein Gutteil seiner Aussage ist allerdings auf *„[c]ompositor.-formale[r]-musikalische[r]* Seite“ enthalten: Wie um das von Doderer später in seinem Opus Magnum, dem Roman „Die Dämonen“, zitierte Schubert-Wort zu belegen, wonach es keine lustige Musik gäbe (vgl. DD 550), evozieren die ‚musikalischen‘ Passagen des „Divertimento No VI“, sprich: jene mittels „phrasierter Motivtechnick“ (TB 346) bzw. „General-Motiv-Technik“[1882] unterstützte „Ausdrucks-Prosa“ (TB 346) bzw. „Gedankenlyrik“[1883] (vgl. Kap. 3.4.1) eine äußerst schicksalsdunkle Weltsicht.

Die für die Divertimento-Prosa obligatorische ‚extreme‘ Stillage (vgl. Kap. 3.4.2) wäre im gegebenen Fall noch zu unterscheiden in ‚extreme‘ Passagen jener Ausprägung, wie sie bereits aus den anderen der bis hier behandelten „Divertimenti“ bekannt sind, und in längere Passagen einer sozusagen ‚uneigentlichen‘ Art der Scher'schen „verbal music“ (vgl. Kap. 3.1.1), ebenfalls überwiegend ‚extrem‘ gedichtet, zum großen Teil aus den von Doderer eigens zu diesem Zweck entwickelten auditiven „Extremas“ („Auditivas“)[1884] zusammengesetzt. Wobei zusätzlich anzumerken ist, dass diese beiden „Extrema“-Arten nicht nur stilistisch verwandt, sondern auch „phrasen-motivisch“ bzw. „general-motiv-technisch“ miteinander verbunden sind bzw. ununterscheidbar ineinander übergehen. Alle im „Divertimento No VI“ vorhandenen, von mir – mit terminologischer Hilfe von Hans Rudolf Picard (vgl. Kap. 3.5.3) – so bezeichneten „variativen Beziehungen“ nicht nur ausführlich zu beschreiben, sondern auch für eine Interpretation dienstbar zu machen, ist die hier anstehende Aufgabe.

Der Reihe nach: Der erste ‚Satz‘ des „Divertimento No VI“, laut Henner Löffler „das zarteste und poetischste Divertimento und ein exzellentes Beispiel dafür [...], wie klar Doderers Prosa schon früh ist“,[1885] beginnt mit einer

1882 Sk[izzenbuch] XV. 1929/30. Ser. n. 14.120 d. ÖNB, fol. 54r.

1883 Studien V/(a) [1928/30]. Ser. n. 14.177 d. ÖNB, fol. 7r.

1884 Tatsächlich entwickelte der Autor im Zusammenhang mit dem „Divertimento No VI“, dem streckenweise „rein akustische“ Ereignisse thematisierenden Divertimento (vor allem im zweiten ‚Satz‘), eine naheliegende Erweiterungsform seiner Naturstudien (vgl. Kap. 3.4.2): „Warum n.d.N. [= nach der Natur, M.B.] immer nur visuell!?!“, fragt Doderer im „Skizzenbuch V. 1926“; und ergänzt sogleich, welche Arten der „Naturstudie“ neben der „visuellen“ ebenfalls möglich wären: die „auditive“, „sensitive“, „Geruch“ und „Geschmacks“-„Naturstudie“. Dass hierbei eine Mischform zwischen „Naturstudie“ und „Extrema“ herauskommen würde, scheint Doderer von Beginn an klar gewesen zu sein; das Fazit seiner Überlegungen lautet nämlich: „Natur-Extrema auch möglich!“ Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 76v.

1885 Löffler, Doderer-ABC, S. 371.

in ‚herkömmlicher' „Gedankenlyrik" – einer sozusagen verblümt-unverblümt vorgetragenen Klage darüber, dass sich das Glück offenbar immer nur im Leben der anderen ereignet. Das lyrische Wir dieses „Divertimentos" scheint übrigens dasselbe zu sein, das sich in No IV und No V offenbart (vgl. Kap. 5.4 + Kap. 5.5): Mit lyrischer Emphase verkündet auch diese „lyrische Subjektivität", wie man mit Jürgen Link exakter sagen könnte,[1886] gleich zu Beginn eine Allgemeingültigkeit beanspruchende Erfahrung: Demnach wird der Mensch, dessen Leben wohl üblicherweise eine Abfolge mehr oder weniger sorgenvoll und verzagt verbrachter Zeiten ist, hin und wieder von der Erkenntnis angefallen, „daß es glückliche Gärten gibt […], die man nicht nur besucht […], nein, daß einzelne Menschen in solchen glücklichen Gärten verweilen und leben" (E 143). Was den einen also nur ahnungsweise bekannt wird, vergleichbar einem „plötzliche[n] überfeine[n] Duft" oder einem „befremdliche[n] Anhauch" (E 143), das scheint – Empörung klingt durch – für die anderen ständige Heimat zu sein.

Nach diesem einigermaßen deprimierend ausgefallenen allgemeinen Blick auf das menschliche Leben fasst die „lyrische Subjektivität" eine konkrete Situation ins Auge: Auslöser ist erneut „[e]in erstaunlicher Anhauch" (E 143), diesmal ein wörtlich zu nehmender, sprich: von außen, aus der Landschaft kommender, der zu euphorisch geweitetem Apperzeptionsverhalten auffordert. Allein schon daran, dass beim Sprechen über die ‚extremen' Stellen der „Divertimenti" die Organisation des Sprachmaterials fast wie von selbst in den Vordergrund des Interesses rückt, wird die Wirkmächtigkeit der dichterischen Gestaltung deutlich: Ist die Klage über das Ausbleiben persönlichen Glücks bereits anaphorisch gebunden vorgetragen worden – „Ja, wir möchten es kaum mehr glauben, in dem Leben, das wir haben […]. Ja, wir möchten es kaum mehr glauben, wie wir so leben […]" (E 143) –, haben sich darüber hinaus in dem ersten großen Absatz des „Divertimento No VI" bereits erste syntaktische Parallelismen, inklusive rekurrenter, in einem paarigen Verhältnis zueinander stehender semantischer Komplexe – „rascher und langsamer, glatter und rauer" (E 143) – sowie erste kleine, auf dem Prinzip der Wiederholung basierende klangliche Effekte ereignet – etwa die Epipher: „woher?"/„von außenher" oder der Konsonantengleichklang: „zischend[]"/"huschend" (E 143) –, so erhöht sich in der nun folgenden Beschreibung gestiegener Wahrnehmungsfreude die

1886 „Ich wie Du (bzw. auch Er, Sie, man usw. […]) markieren allenfalls Subjektivität als solche, die Position eines ‚Innen' gegenüber einem ‚Außen' (und selbst das nicht immer). Das lyrische Ich wäre demnach eine der möglichen Textgestalten einer absolut verwendeten *lyrischen Subjektivität.*" Link, Elemente der Lyrik, S. 91.

Frequenz quasimusikalischer Wirkungsweisen noch: Den Auftakt machen zwei syntaktisch parallel geschaltete Komparativ-Phrasen: „freier hallt der Schritt, frischer schmeckt die Luft" (E 143). Eben noch unkommentiert gelassen habend, will ich jetzt daran erinnern, dass Roman Jakobson den grammatischen Parallelismus ja als das „grundlegende Prinzip des Verses neben der ‚Lautfigur'"[1887] bezeichnete. Das Auftreten eines solchen Parallelismus lässt sich also als Hinweis darauf deuten, dass die selbstreferentiellen Elemente in der Ausdrucksfunktion von Sprache zunehmen (vgl. Kap. 3.5.2). Außerdem weist der Beginn des zweiten Absatzes vielfältige klangliche Beziehungen auf: etwa die Alliteration zwischen „freier" und „frischer", zu der auch das „fallen" aus der anschließenden Phrase eine – wenn auch weniger innige – phonetische Bindung hält: „und da fallen unsre Blicke schon in sanftgewellte Hügelferne" (E 143). Eindeutiger ist da schon die assonierende und – falls man den Konsonantengleichklang dazu zählen darf – alliterative Wirkung zwischen „hallt", „fallen" und „sanftgewellt". Weitere syntaktische Parallelstellungen – „den warmen Ställen, den dunklen Scheunen" (E 143) – sowie identische Reime – „weggewandt und abgewandt" (E 143) – machen aus dem Beginn des „Divertimento No VI" einen Prosatext, bei dessen Konzeption, wie schon angedeutet, ganz offenbar die Ausdrucksseite Priorität vor der Inhaltseite genossen hat; Stichwort: „Poetizität" (Jakobson) bzw. „Überstrukturiertheit" (Link).

Nach der atmosphärisch dichten Schilderung der örtlichen Gegebenheiten (Schlosspark) kulminiert dieser erste Abschnitt ‚divertimentaler' „Ausdrucksprosa" in der unmittelbar lebendigen Äußerung eines Seelenzustands: „Oh Rand der Gärten […], oh sonniger Rand der Gärten" (E 144). Es sei en passant daran erinnert, dass Hegel in den Interjektionen „den Ausgangspunkt der Musik"[1888] vermutete. Wie kaum zu übersehen bzw. zu überhören, wirkt neben der Interjektion zusätzlich eine Wiederholungsstruktur (vielleicht als ‚unreine' oder – ihren Erweiterungscharakter bedenkend – ‚augmentative' Anapher zu bezeichnen) an der ausdrücklichen Hervorhebung des seelischen Aufschwungs mit. Doch damit nicht genug: In diesem Motiv, das später klanglich weitgehend identisch, bloß orthographisch minimal verschieden wiederkehrt – „O Rand der Gärten […], o Rand der Gärten […]" (E 151) –, aktiviert Doderer – neben der klanglichen und semantischen – eine weitere jener koordinierten

1887 Roman Jakobson: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie [1961]. In: Ders., Poetik, S. 233–263; hier: S. 237.

1888 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke; Bd. 15. Frankfurt a.M. 1986, S. 151.

„Stimmen“,[1889] in die sich laut Link der Text (vorrangig der lyrische) partiturähnlich auffächert (vgl. Kap. 3.5.2): die metrisch-rhythmische. Ein deutlicher Hinweis auf das lyrische Potenzial des gesamten Motivs ist die Leichtigkeit, mit der es sich versifizieren lässt. Geschrieben in „vorpoetischer Prosa“, wie man gut mit Wolfgang Kayser sagen könnte,[1890] treten die möglichen Verszeilen markant hervor; d.h. die Kola fallen mit den Atemzügen des Sprechens und den Interpunktionszeichen der Schrift zusammen:

> Oh Rand der Gärten,
> lieblicher fast als ihr Beginn,
> oh sonniger Rand der Gärten,
> und die Ferne wieder offen,
> freundlich gestaltet alles:
> Heim und Welt. (E 144)

Besonders der zweite und der vierte ‚Vers‘ dieser hier von mir probehalber erstellten ‚Strophe‘ weisen rhythmische Absichtlichkeiten auf: In ersterem Fall deutet bereits die unübliche Wortstellung darauf hin, dass die Verkettung der Wörter auch rhythmisch motiviert ist: Um nämlich die Möglichkeit einer unschönen Betonung zu vermeiden, dichtet Doderer „lieblicher fast“; sozusagen prosasprachlich hätte die Kombination „fast lieblicher“ (wobei allerdings die Betonung auf „cher“ gelegen hätte) durchaus genügt. Erst indem der Autor eine Inversion benutzt, erhält dieser ‚Probevers‘ bzw. dieser Teil des Motivs seinen lyrischen Rhythmus. Dass hier ein poetischer Geist am Werke ist, muss im zweiten Fall nicht umständlich nachgewiesen werden: die durchgehend alternierende Rhythmisierung (vierhebiger Trochäus) in der vierten Zeile ist kaum zu überhören.

Als hätte nun der letzte ‚Vers‘ jener als Prosa im Druckbild erscheinenden kleinen lyrischen Einlage das Signal hierzu gegeben, also die beiden durch „und“ koordinierten betonten Einsilber „Heim“ und „Welt“ („Heim und Welt“), betreten am Ende des ersten wohltönenden Abschnitts von „Divertimento No VI“ „[z]wei junge Menschen“ die Bühne des lyrisch-emphatisch evozierten Parks, „[z]wei junge Menschen, die in den Wegen des Parks sich suchen und lachend finden, Mann und Frau“ (E 144). Dass das junge Paar schon bald – gewissermaßen seinem biologischen Auftrag entsprechend – die eigentliche Hauptfigur dieses Divertimentos ‚verursachen‘ wird, ergibt sich

---

1889 Link, Elemente der Lyrik, S. 94

1890 Wolfgang Kayser: Geschichte des deutschen Verses. München [2]1971, S. 104.

aus dem Beginn des nächsten Textblocks: Im Druckbild abgerückt, hebt an dieser Stelle erstmals die andere, die referierende Stimme an. Vom Schicksal der blinden Geburt ist die Rede, von der ärztlicherseits nicht ausgeschlossenen Möglichkeit des Sehendwerdens und von dem unklugen Vorhaben der Eltern, ihrem Kind die „Kenntnis seines Mangels“ (E 144) ersparen zu wollen. Ferner wird von dem umso innigeren Zusammenschluss berichtet, den „Mann und Weib“ (E 144), wie sie jetzt genannt werden, über der Wiege des blinden Kindes erfahren, zuletzt auch davon, dass die Kleine den hoffnungsträchtigen Namen Viktoria erhält.

So strikt, wie Doderers Definition von den *„zwei polaren Principien“* (TB 249) seiner ‚divertimentalen' Prosa-Arbeit es vermuten ließe, ist die Abgrenzung zwischen gegenständlicher und quasimusikalischer Erzählweise allerdings nicht:[1891] Auch die erstere erfährt bisweilen die Formung ihrer Ausdruckssubstanz, etwa: „zuckend […] zurückwich“ (E 144); „[i]n […] Schmerzen und Nächten“ (E 144), „ohne Schaum und Traum“ (E 144). Um die Schwere jener Prüfung, die den Eltern vom Fatum auferlegt wurde, gebührend auszudrücken, bricht an einer Stelle gar die lyrische Subjektivität durch: Indem sie derart unvermittelt den Berichtstil durchstößt, gewinnt die inhaltliche Botschaft jenes im späteren Verlauf des Textes wortwörtlich rekurrierenden (und hier bereits teilweise zitierten) Motivs, wonach der Weltenlauf unbeirrt stattfindet, wie immer sich das menschliche Einzelgeschöpf dazu stellen mag, auch formal Gestalt:

> Denn was kommen und geschehen muß, pflügt hindurch durch alle Bauten unseres Herzens. Kein Schleier verhüllt dauernd die kantige Maske des Schicksals: sie tritt durch, zerreißt, zerschneidet immer aufs neue die Hüllen. (E 144 + E 149)

Wie bereits erwähnt, widmet sich das „Divertimento No VI“ in großen Strecken fast ausschließlich den präzisen Höreindrücken der kleinen Viktoria. Besonders im zweiten ‚Satz' zeigt der Autor, was es heißt, über jene Gabe zu verfügen, die Herder im zweiten Eingangszitat zu diesem Kapitel heraufbeschwört: ein Ohr zu haben für die Musik der Natur.

Den beiden natürlichen Zyklen Rechnung tragend, denen das menschliche Leben unterworfen ist, wird dieser ‚Satz', der das „rein akustische“ themati-

---

1891 Dass sich die beiden „polaren Principien“ nicht gut miteinander vertragen, hat Doderer in einer Arbeitsnotiz zum „Divertimento No II“ bemerkt: „die Vereinigung der ‚extremen' und der ‚erzählenden' Technik (??) wird langsam eine qualvolle Frage!“ (TB 303, 16. 11. 1925).

siert, wie Doderer in einer Arbeitsnotiz formuliert,[1892] von zwei etwa gleich großen Abschnitten dominiert, wobei der erste den rhythmisch wiederkehrenden Geräuschen des Tages lauscht (E 145–146), der zweite den klangtypischen Entwicklungen der Jahreszeiten (E 146–147). Wie zu sehen sein wird, stellt der kurze Absatz, der diesen beiden größeren Einheiten folgt (E 147–148), lediglich das Rudiment eines ursprünglich weitaus umfangreicheren Textblocks dar.

Eingeleitet wird der zweite ‚Satz' durch die knappe, später mehrfach wiederholte bzw. einmal auch variierte Phrase: „Viktoria lauschte." (E 145 + E 152) Damit ist das Signal gegeben für jenes literarische Phänomen, das ich weiter oben als ‚uneigentliche' „verbal music" klassifiziert habe. Weshalb die Kategorisierung als „verbal music" im Sinne Steven Paul Schers (vgl. Kap. 3.1.1) uneindeutig bleiben muss, werde ich hier ebenfalls noch diskutieren.

Ehe nun die genaue Schilderung der ländlichen Geräusche bzw. der Naturmusik einsetzt, berichtet die jetzt schon gut bekannte lyrische Subjektivität davon – in dem ihr eigenen „Gesangton",[1893] um hier noch einmal ein Herdersches Wort zu gebrauchen –, dass nie vollkommene Stille herrsche, dass vielmehr der „Weltkörper selbst […] ein leises Summen tief unter alles zu legen [scheint]" (E 145). Vor diesem sphärenharmonischen Hintergrund, dessen Beschwörung im vierten ‚Satz' wiederholt wird – allerdings mit der Einschränkung, ob es nicht auch „das Blut im Ohr" sein könne, welches das Summen verursache (E 152) –, ereignen sich endlich die Geräusche und Klänge, denen Viktoria „mit Inbrunst" (E 145) zugewandt ist; zunächst sind es die verschiedenen Klangerzeugnisse und Geräuschkulissen, die der Tages- und Arbeitsablauf auf einem Gutshof mit sich bringt, die hier Wort werden (d.h. Worte des Klangs): vom Morgen, „wenn die Geräusche alle so einsam waren" (E 145), über den Vormittag, „wenn immer mehr kam und kam und wuchs" (E 145), bis zum Mittag und Nachmittag, wenn „fast etwas vom Morgen wiederzukehren" (E 145) schien.

Nachdem sich die abendliche „ganze vielfältige Wiederkehr" (E 146) der Geräusche schließlich zurückgezogen hat, ereignen sich die restlichen Höreindrücke im kurz vor dem Einschlafen sich befindenden Bewusstsein der kleinen Viktoria (sprich: lyrisch subjektiv). Die Fragmentierung der Wahrnehmung, wie sie für diesen halb bewussten Zwischenzustand typisch ist, prägt sich auch in der

1892 Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 54r.

1893 Johann Gottfried Herder: Volkslieder. Vorrede zum zweiten Theil. In: Herders Werke. Hg. v. Heinrich Kurz. Kritisch durchgesehene Ausgabe mit Beifügung aller Lesarten. Zweiter Band. Leipzig o.J. [1896], S. 64–78; hier: S. 77.

Sprache aus: Der Stil wird abgehackter, Satzäquivalente greifen Platz – „vielfach gegliedert die Windstimme: jetzt dunkel zurückweichend“ (E 146) –, ehe die Vertrautheit der archetypischen Naturmusik, auch am geregelteren Satzbau und beruhigteren Prosarhythmus erkennbar, endgültig in den Schlaf wiegt: „dann aber rauschen nahe Bäume vertraut in den hereinbrechenden Schlaf“ (E 146).

Der nächste Abschnitt berichtet davon, wie sich „der wiederkehrende Umschwung des Jahres“ (E 146) dem blinden Mädchen offenbart: Das Ende des Winters kündigt sich durch die abwechslungsreichen Geräusche an, die der schmelzende Schnee in den Dachrinnen verursacht. Das Frühjahr, das „freudiges Erstaunen am Nächsten, Kleinsten“ (E 147) hervorruft, spricht mit einer „sanfte[n], schöne[n] Sprache“ (E 147) zu Viktoria. Weiter ins Jahr vorgeschritten, ist es dann ein Sommerregen, dem literarisch Aufmerksamkeit geschenkt wird. Der Hochsommer schließlich überwältigt die Kleine mit den „jetzt so zahlreichen Vogelstimmen“ (E 147); ferne Klänge, nicht einzuordnen, werden von ihr „als Stimme der Landschaft selbst“ (E 147) interpretiert. Dann lässt das alles nach, Stille kehrt ein: „Und am Ende waren es die Dachrinnen, die sagten, daß nun bald wieder das gewärmte Haus mit geweiteten Räumen warte.“ (E 147)

Die Literarisierung klanglicher Phänomene stellt hohe Anforderungen an die technischen Fertigkeiten eines Schriftstellers.[1894] Nicht von ungefähr existiert in der Literaturwissenschaft für die Beschreibung realer oder fiktiver musikalischer Ereignisse (also für Musik, die nicht durch Töne, sondern durch Sprache vermittelt wird) eine eigene Kategorie: die von Steven Paul Scher so bezeichnete „verbal music“.[1895] Erhebt ein Autor die Schilderung natürlich erzeugter Klangereignisse (sprich: die Schilderung von Naturmusik) zum literarischen Programm, wäre immerhin zu überlegen, ob die Ergebnisse dieser Bestrebungen nicht auch der „verbal music“ zugerechnet werden sollten. Daher also habe ich mir hier erlaubt, den zweiten ‚Satz‘ des „Divertimento No VI“ wenigstens eingeschränkt dieser Kategorie zuzuordnen.

Ähnlich wie die ‚richtige‘ „verbal music“ weisen auch Doderers Beschreibungen naturmusikalischer Stoffe einige charakteristische stilistische Merkmale auf.

1894 Vgl. hierzu auch Scher, Einleitung, S. 13.

1895 Dies ist die Standarddefintion durch Scher: „By verbal music I mean any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‚theme‘. In addition to approximating in words an actual or fictitious score, such poems or passages often suggest characterization of a musical performance or of subjective response to music. Although verbal music may, on occasion, contain onomatopoeic effects, it distinctly differs from word music, which is exclusively an attempt at literary imitation of sound.“ Steven Paul Scher: Verbal Music in German Literature. New Haven, London 1968, S. 8.

Zunächst einmal sind die Wortneuschöpfungen zu würdigen, die ein Geräusch treffend beschreiben, etwa das adjektivische Kopulativkompositum „kropfighörnern[]“ (E 145) zur näheren Verdeutlichung eines Hahnschreis oder der onomatopoetische Neologismus „Gepluntsche“ (E 147), um ein bestimmtes wässriges Geräusch auch lautlich nachzuahmen.[1896]

Auffällig sind außerdem die ausgesuchten Vergleiche und synästhetischen Metaphern, die der Autor erfindet, um Nuancen der Geräuschbildung zu beschreiben; so etwa: „ein Rieseln in Blättern wie gestreuter Sand“ (E 146); ferner: „dünne Stille“ (E 146), „sprödes knisterndes Gespritze“ (E 146), „silbernes Gequirle“ (E 146; E 150), „dunkles Gepluntsche“ (E 147; E 152), „geschlossenes Sausen“ (E 147).

Gesondert aufführen will ich die anthropomorphisierenden Ausdrücke: Vereinzelte Geräusche werden als „einsam“ (E 145) charakterisiert; in großer Zahl auftauchend, scheint es, als „drängten [sie] bald dichter aneinander“ (E 145); dann wieder ist es so, als stehe „kein Ton mehr in jener frierenden Einsamkeit“ (E 146). Auch das folgende Sprachbild beschreibt eine Verlebendigung der Geräusche: „Der Kies schwieg, redete nicht mehr hinter den Gehenden oder dem Fuhrwerk drein.“ (E 146) All diese Beispiele haben neben ihrer Funktion, schwierige Sinneseindrücke sprachlich zu veranschaulichen, noch eine weitere: Sie sagen etwas aus über das Verhältnis, das Viktoria zu den Geräuschen und Tönen hat: Als gute akustische Freunde bevölkern sie ihre dunkle Kinderwelt.

Da bei diesem Autor bekanntlich „das Musikalische […] sich immer von selbst [versteht]“ (TB 235),[1897] verleiht Doderer auch der ‚uneigentlichen‘ „verbal music“ mittels Parallel- und Wiederholungsstrukturen mitunter etwas ‚Musikalisches‘, ist also um sprachliche Momente bemüht, in denen die Reizwirkung der Klangkombination den Sinnzusammenhang übertönt: Ich nenne nur die lautlichen Verwandtschaften in: „hellere[r] Hall und Schall“ (E 146) und „vom

---

1896 Auch die Verwendung ursprünglicher Wörter gleich Beschwörungsformeln gehört hierher, etwa „Hahnkrat“ (= Gesang des Hahns) in der Formulierung „wie erste Rosenfinger bei Hahnkrat“ (E 150). In seinem Plädoyer für den mündlichen Vortrag der Dichtung „Die Sprache des Dichters“ (vgl. Kap. 3.4.3) hat Doderer eben dieses Wort als Beispiel dafür angebracht, welch „herrliche Kristalle“ die Sprache absetzt, „Worte, wie etwa ‚Morgen-Grauen‘ oder – wie man im alten Deutsch sagte – die ‚hankrât‘. Welch ein fröstelndes Wort ist das.“ WdD 196.

1897 „[D]as Musikalische versteht sich immer von selbst“ (TB 235) – hier variiert Doderer übrigens einen Satz Friedrich Theodor Vischers (aus „Auch einer“): „Das Moralische versteht sich immer von selbst.“ Weitere Varianten des Satzes durch Doderer sind: „Das Literarische versteht sich immer von selbst“ (TB 918; TB 1229; T 574); und: „Das Sexuelle versteht sich immer von selbst“ (T 571; T 635). Eine geringe Abweichung der Ausgangsvariation scheint zu sein: „Das Musische und das Musisch-Technische verstehen sich immer von selbst“ (RE 184).

Rauschen herab zum Rascheln" (E 147); auch den grammatischen Rhythmus in der alliterierenden Phrase: „das gewärmte Haus mit geweiteten Räumen" (E 147); oder die anaphorische Struktur in: „Dann erfüllte auch bald [...]. Dann wurde es [...]. Dann aber wandelte sich [...]." (E 147)

In diesem ‚Satz' erlaubt sich der Autor auch eine Wiederholung in größerem Maßstab: Indem er die Beschreibung der beiden Zyklen, denen die menschliche Existenz unterliegt, syntaktisch identisch abschließt, verleiht er dem Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen auch strukturell und quasi refrainartig Ausdruck. Die Tageszeiten enden so: „So gestaltete und wölbte sich ihr aus dem Dunkel der steigende und sinkende Bogen des Tages, von Tönen getragen bis in die Nacht hinab." (E 146) Die Jahreszeiten enden so: „So gestaltete und wölbte sich ihr aus dem Dunkel der Umschwung des Jahres, von Tönen getragen durch alle seine Zeiten." (E 147)

Dass seine Beziehung zur Musik „in den Jahren der Jugend bis zur Verblödung ausgeartet" war (vgl. CI 99, 3. 1. 1952), hat Doderer im Alter nicht ohne einen gewissen koketten Stolz eingestanden. Das ganze Ausmaß dieser Beziehung ist allerdings noch größer, als bisher angenommen wurde. Ein in der Forschung bis dato unbekannt gebliebenes Fragment zu „Divertimento No VI" wirft ein neues Licht auf die Intensität des Verhältnisses, das der frühe Doderer zur Schwesterkunst pflegte.

Das handschriftliche Manuskript mit dem Titel „‚Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande'. Nach Ludwig van Beethovens sechster Symphonie",[1898] das in der vorliegenden Arbeit erstmals editorisch zugänglich gemacht wird (siehe Anh. F), stellt den Versuch Doderers dar, seelische Eindrücke bzw. evozierte Bilder beim Hören eines bestimmten musikalischen Werkes, genauer: beim Hören der sechsten Symphonie Beethovens, der so genannten „Pastorale", taktgenau in Worte zu bringen.[1899]

Die aus dem Endmanuskript aussortierte Textpassage hätte ihren Platz am Ende des zweiten ‚Satzes' einnehmen sollen. Dies geht eindeutig daraus hervor, dass die ‚Einleitung' des Fragments nahezu wortidentisch mit dem dritten Abschnitt des endgültigen zweiten ‚Satzes' des „Divertimento No VI" ist. Wie sich dem Fragment entnehmen lässt, hatte der Autor im Anschluss an den Bericht davon, wie sich das Musikzimmer als „Mittelpunkt für Viktorias dunkle Welt" (E 148) etabliert, ursprünglich die Erzählung eines Konzertbesuches vorgesehen.

1898 „Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande". Nach Ludwig van Beethovens sechster Symphonie. H.I.N. 223.183 d. WBR.

1899 *Sechstes* Divertimento und *sechste* Symphonie – ob die Identität der Nummern reiner Zufall ist oder vom Autor bewusst gewählt wurde, muss offen bleiben.

Damit erklärt sich auch eine im Skizzenwerk überlieferte Werkstattnotiz zum „2. Satz" des „Divertimento No VI": „Morgen – bis Abend – Jahreszeiten – am Ende: Musik."[1900] Nach Kenntnis des Fragments lässt sich eindeutig sagen, worauf sich das Stichwort „Musik" in dieser Notiz bezieht: Nach der Thematisierung natürlich erzeugter Klänge (erster und zweiter Abschnitt des zweiten ‚Satzes') wollte Doderer zuletzt also auch dem künstlich arrangierten Klangereignis seine literarische Reverenz erweisen (größerer dritter Abschnitt des zweiten ‚Satzes'). Und dies alles „rein innen" abgebildet, wie eine weitere Arbeitsanweisung verrät.[1901] Beredter noch ist eine andere Planungsskizze, die folgende größere Abschnitte für „DVI/2" vorsieht: „Tag | ländliches Jahr | Kristallisation an der Musik (Mutter am Klavier) | Die Pastoralsinfonie".[1902]

Was der leidenschaftliche Konzertbesucher empfindet, sobald seine geliebte Kunst erklingt, hat Hermann Hesse einmal wie folgt beschrieben: „hin und versunken ist die ganze Welt, um vor [s]einen Sinnen in neuen Formen wiedergeschaffen zu werden".[1903] Das genau geschieht im Fragment zu „Divertimento No VI": die Übertragung musikalischer Formensprache in menschliche Empfindungswelt. Wohl um der Intensität des Musik-Erlebnisses zu entsprechen, findet ein Wechsel der Erzählperspektive statt: Die Ich-Erzählung gewährleistet größere Unmittelbarkeit. Was der Text aus dieser ‚neuen' Perspektive heraus nun beschreibt, ist eine Mischung aus Wahrnehmungen der Landschaft und ekstatischen inneren Reaktionen darauf.

Einem Skizzenblatt, das dem Fragment vorangestellt ist (vgl. Anh. F), kann man entnehmen, dass Doderer die dynamische Entwicklung jener „fröhliche[n] Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" tatsächlich ‚taktgenau' geplant hat: Auf der einen Seite verzeichnet die Skizze bestimmte Taktabschnitte, die in ihrer musikalischen Dynamik festgelegt sind. Auf der anderen Seite werden diesen Einheiten seelische Abdrücke zugeordnet wie „Freundlichkeit u. Breite der Landschaft; Frömmigkeit", „Kleine geheimnisvolle Freundlichkeiten der Nähe", „die freudig-schwellenden Gefühle ergreifen Besitz" usw.

Das Vorbild für die linke Seite der Skizze ist eindeutig die Partitur von Beethovens „Pastoral"-Symphonie: Die im Skizzenblatt eingetragenen Vortragsanweisungen und Tonstärkeentwicklungen stimmen exakt mit den Hinweisen in der Partitur von Beethovens sechster Symphonie, Takt 1 bis 138 (was der

1900 Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 54r.

1901 Ebd.

1902 Ebd., fol. 54v.

1903 Hermann Hesse: Musik. In: Sämtliche Werke; Bd. 13. Frankfurt a.M. 2003, S. 342–347; hier: S. 343.

Exposition des ersten Satzes entspricht), überein. Auch die Tempobezeichnung „Allegro ma non troppo" ist identisch mit der Satzbezeichnung, die der erste Satz der „Pastorale" aufweist.[1904] Ganz abgesehen davon, dass der Titel des Fragments „Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" dem Untertitel des ersten Satzes von Beethovens sechster Symphonie entspricht.

Wie ich im Form-Genese-Kapitel gezeigt habe (vgl. Kap. 3.4.1), hat Doderer vor Beginn der formal-experimentellen Hochphase seines frühen Schaffens (etwa von Mitte 1924 bis Mitte 1926) die Möglichkeit ‚literarischer' Transfers von musikalischen Techniken intensiv reflektiert. Vor allem die Frage, wie es möglich sein könnte, musikalisches Tempo und musikalische Dynamik, die er unorthodoxerweise als zusammengehörig erachtete,[1905] *literarisch* zu erzeugen, bereitete dem Autor Kopfzerbrechen. Ohne dies hier ausführlich referieren zu wollen, bleibt als wesentliche Erkenntnis dieser Überlegungen Folgendes in Erinnerung zu rufen: dass Doderer die Erzeugung von Dynamik und Tempo in der Prosaerzählung „nicht ⟨rein *sprachlich*⟩ grammatikalisch oder nur musikalisch" (Ausdrucksseite des sprachlichen Zeichens), „sondern auch gegenständlich" (Bedeutungsseite des sprachlichen Zeichens) für machbar hält (TB 165, Dezember 1923). Demnach haben „einzelne Worte [...] schon durch die mit ihnen verbundenen Vorstellungen grössere oder geringere Dynamik" (TB 165). Das Tempo fließt somit aus der *„Stimmung"* (TB 165) eines Textes. Ferner können dynamische Effekte auch erreicht werden „durch *Kontrast zwischen Dynamik des Gegenstandes u. Dynamik der Sprache"* (TB 165).

Auf ganze ‚Sätze' oder größere Teilabschnitte angewandt, wie etwa im Fall des „Divertimento No IV" (vgl. Kap. 5.4), kann eine Technik, die auf das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit setzt, ihre dynamische Wirkung durchaus entfalten. Da das Fragment zu „Divertimento No VI" allerdings sehr kurz ist, darüber hinaus auf dieser kurzen Strecke gleichbleibend kleinteilig erzählt (im Grunde gar keine ‚richtige' Handlung stattfindet), also kaum Kontrast erzielt wird, darf man hier nicht den Schlüssel zum Verständnis suchen.[1906] Wenn

---

1904 Vgl. hierzu etwa Ludwig van Beethoven: 6. Sinfonie F-Dur, op. 68 „Pastorale". Werkeinführung und Analyse v. Hubert Unverricht mit Partitur. München ²1988.

1905 Vgl. hierzu Fischer, Studien zur Entstehungsgeschichte der „Strudlhofstiege", S. 256–258.

1906 In dieser Annahme lasse ich mich gerne durch allgemeine Überlegungen Gérard Genettes unterstützen: „Eine detaillierte Analyse dieser Effekte (der „*Rhythmus*effekte", M.B.) wäre zermürbend und obendrein fehlte es ihr an jeder echten Strenge, da die diegetische Zeit fast nie mit der Genauigkeit, die hierzu vonnöten wäre, angegeben (oder erschließbar) ist. Aussagekräftig wird die Untersuchung hier nur auf der makroskopischen Ebene, der der großen narrativen Einheiten, wobei natürlich klar ist, daß die Messung für jede Einheit

überhaupt, entsteht die sprachliche Nachahmung von musikalischer Dynamik im Fragment zu „Divertimento No VI", die „Tempierung", wie Doderer dies später einmal nennt (vgl. CI 554, 23. 9. 1956), also aus einem Zusammenspiel von „grammatikalischer oder nur musikalischer" und „gegenständlicher" Seite der Sprache. Ehe ich nun die Textanalyse beginne, will ich daran erinnern, dass die „Divertimenti" eigens für den Vortrag konzipiert waren und also anzunehmen ist, dass der „Sprechsteller",[1907] als den Heinz Politzer Doderer einmal bezeichnet hat, die dynamische Wirkung seiner Worte im mündlichen Vortrag entsprechend inszeniert hätte (vgl. Kap. 3.4.3).

Mehr noch als die anderen ‚extremen' Passagen in den „Divertimenti" beabsichtigt das Fragment zu „Divertimento No VI" eine Wirkung zu erzielen, die derjenigen von Instrumentalmusik nahe kommt. Diese Annahme ist allein schon deshalb berechtigt, weil der Autor zum Verfassen der Textstelle eine konkrete Tondichtung, Beethovens „Sechste", in dem Maße zum Vorbild genommen hat, wie ich es eben beschrieben habe. Zwar äußerte ich ebenfalls, das Fundstück aus dem Nachlass sei sehr kurz; verglichen mit anderen erzählmusikalischen Konzentrationen in den „Divertimenti", ist es allerdings von beträchtlichem Umfang. Die Entsemantisierungsbestrebungen, die Doderer in den „Divertimenti" mit allen Mitteln der Sprachmaterialkunst verwirklicht, lassen sich hier also auf einer relativ langen Prosastrecke beobachten. Neben der Formung der Sprachmaterie bzw. Ausdruckssubstanz – Stichwort: „Poetizität" (Jakobson) bzw. „Überstrukturiertheit" (Link) – wirkt im Fragment zu „Divertimento No VI" meines Erachtens noch etwas anderes hinein, das die Nähe zur Musik begründet: Indem der Text ein geschlossenes semantisches Repertoire präsentiert (Natur, Schöpfung, Erlösung), verliert sich der Leser bzw. Hörer alsbald umso leichter in dessen musik-literarischer Dynamik, hervorgerufen durch stimmungsmäßige Vokabeln (Stichwort: „Stimmung"),[1908] den Klang des Wortes (lautliche Rhythmen) und die „Poesie der Grammatik" (Jakobson). Ähnlich wie Beethoven, der in seiner Symphonie „[m]ehr Ausdruck der Empfindungen als Malerei"[1909] schaffen wollte, so gelingt auch Doderer im Fragment zu „Divertimento No VI" weniger die Beschreibung einer Landschaft als vielmehr die literarische Nachahmung seelischer Bewegungen.

---

immer nur einen statistischen Näherungswert erreichen kann." Genette, Die Erzählung, S. 62.

1907 Politzer, Zeit, Wirklichkeit, Musik, S. 430.

1908 „Die Dichtung ist häufig auf einem Wege zur Musik: entweder indem sie die allerzartesten Begriffe aufsucht, in deren Bereich das Grobmaterielle des *Begriffs* fast entschwindet – – –" Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1869–1874, S. 48.

1909 Beethoven, 6. Sinfonie F-Dur, op. 68 „Pastorale". Werkeinführung und Analyse, S. 28.

Ein Blick auf die Skizze verrät, dass die Erhöhung der Lautstärke (cresc. abgekürzt) auf musikalischer Seite stets durch einen Aufschwung des Innenlebens auf literarischer Seite beantwortet wird. Die Realisierung musikalisch-dynamischer Vorgaben geschieht nun im Text zum einen durch Worte, die klangliche Bedeutungen transportieren (sprich: „gegenständlich“ sind); so etwa durch den mit mächtigem Schallvolumen assoziierten Vergleich „wie ein Choral“, der das erste Crescendo einleitet (Takt 5–15); oder durch die „summenden, piepsenden, zirpenden kleinen Freuden nah am Wege“, eine Phrase, in der die Erhöhung der Tonstärke durch die ‚semantisch‘ aufsteigende (also in einer Hierarchie der Klangstärke aufsteigende) asyndetische Reihe sinnfällig wird (Takt 16–28); oder durch die Formulierung „ernst und gedämpft ein Widerhall“, die wortinhaltlich dem in der Partitur vorgegebenen Nachlassen der Lautstärke (dim. abgekürzt) entspricht (Takt 53–63) usw.

Der Autor schöpft weitere Möglichkeiten der Sprache aus, um die emotionale Wirkung zu forcieren, sobald dies vom musikalischen Vorbild verlangt wird: So fällt die relativ hohe Dichte an Interjektionen auf; jene zwei Taktgruppen, in denen laut Plan „[v]oller Ausbruch der Freude“ vorgesehen ist, beginnen mit empfindsamen Beschwörungen: „Oh wogende Feldpracht, Dehnung“ (Takt 93–96) und „Ach, wie kann sich das Herz da fassen“ (Takt 100–103). Ferner springen die zahlreichen Komparative ins Auge, mit denen das Fragment durchsetzt ist; etwa in der Phrase: „jetzt wird schon der Schritt rascher, bewegter das Blut“. Dieser Wortart ist „das Vorwärtstreibende“ (TB 165), als das Doderer die Dynamik auch definiert hat, sozusagen immanent. Ebenso verhält es sich mit dem Imperativ: In der Phrase „nimm Besitz mein Herz“ ist das Vorandrängende allein schon durch den Modus des Verbs gegeben. Unterstützt wird die Steigerung noch durch das Ausrufezeichen am Ende der Gesamtphrase (Takt 29–52). Grundsätzlich lässt sich sagen, dass mit Hilfe der Satzzeichen Partitur und Text gleichgestaltet werden können: Im Schweigen – Pausenzeichen in der Musik;[1910] Gedankenstrich in der Literatur (Takt 64–66) – ist die Identität vollkommen.[1911]

Wie gesagt, finden auch im Fragment zu „Divertimento No VI“ die üblichen Musikalisierungsmaßnahmen statt. Eine von ihnen erscheint besonders in den stimmungsmäßig forcierten Taktgruppen: die Reihung syntaktisch nebengeordneter Elemente; einmal in der asyndetischen Version: „zu reich […], zu süss, zu

1910 Zur Bedeutung und Funktion von Stille und Pause in der Literatur (Poesie und literarische Prosa) sowie in der Musik vgl. auch Zofia Lissa: Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik. In: Festschrift für Erich Schenk. Graz u.a. 1962, S. 315–346; bes.: S. 317–319.

1911 In den „Tangenten“ hat Doderer Partei für das Schweigen ergriffen, welches „ein sprachliches Ausdrucksmittel“ sei, „wie etwa die Pause in der Musik, die im grammatikalischen Satzbild als ‚Gedankenstrich‘ bezeichnet wird“ (T 321, 13. 5. 1945).

stark"; „belebt, erhöht, treibt an, braust davon"; sowie in der polysyndetischen – und hier gleichzeitig alliterierenden und assonierenden – Version: „jubelt hinaus und hinauf und hinab". Daneben lassen sich zahlreiche Alliterationen aufspüren, etwa: „sanft spielt der Wind, hebt Wolke auf Wolke"; oder: „dahinter wandert der Wind". Gleichlautendes, konkreter: Gleichanlautendes dominiert auch diese zwei Beispiele: „Gepiepse und Gehusche"; und: „Gezitter, Geraschel". Parallel gebaute syntaktische Strukturen dürfen da nicht fehlen, etwa die – auch assonierende – Wendung: „schlicht und freundlich dehnt und hebt sich"; oder: „der fernblaue Himmel, die dichtgrüne Nähe". Wortwörtlich rekurrierende Formulierungen innerhalb des Fragments erhöhen ebenfalls seine ‚Musikalität': „fern dort unter schräger, flutender Sonne"; und: „wo schräge, flutende Sonne".

Obwohl maßgeblich durch ein Musikstück inspiriert, ist übrigens auch das Fragment zu Divertimento No VI" eigentlich keine ‚richtige' „verbal music". Von der Musik selbst ist nämlich an keiner Stelle die Rede. Vielleicht könnte man daher zur Beschreibung das Fragments besser jenen Neologismus herbeizitieren, der mehrfach in Doderers Œuvre fällt, ohne dass sein Erfinder ihn jemals eindeutig erklärt hätte: Demnach also wäre das Fragment zu „Divertimento No VI" – eingedenk sowohl seines Ziels, formal wie die Musik zu werden, als auch der selig-beschwingten Schöpfungsfeier, die der Text inhaltlich betreibt – eine naturalistische „Epiphonie" bzw. sein Stil ein „epiphonischer" Naturalismus.[1912]

Am vorläufigen Schluss meiner Beschäftigung mit dem Fragment möchte ich eine Spekulation darüber anstellen, warum die Textstelle wohl aus der Endfassung des „Divertimento No VI" herausgefallen sein könnte: Jene im Fragment beschriebene „subjektive[] Innerlichkeit", die herzustellen Hegel als Aufgabe der Musik ansah,[1913] ist eindeutig die eines im Sehen erfahrenen Menschen (der Text spart nicht mit „Blicken", die ein Auge aussendet). Bilder müssen visuell erlebt sein, damit sie im Großhirn gespeichert sein können. Ist dies nicht der Fall, dürften natürlicherweise keine derartigen Vorstellungen im Bewusstsein entstehen.[1914] Von Geburt an blind, kann Viktoria daher auf keinen Fall wissen, wie die Natur aussieht. Kurz: So gelungen das Fragment für sich betrachtet

1912 Zum Begriff „Epiphonie" vgl. DD 1212, T 186, T 207, WdD 115, CII 29, CII 363, CII 417.

1913 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 149.

1914 Bereits George Sand hatte versucht, ihre durch das Hören der Pastoral-Symphonie ausgelösten Emotionen in Sprache zu übersetzen. Was Gislinde Seybert in ihrer Studie über dieses Experiment herausfindet, deckt sich mit meinem Befund: „daß die Musik nur das an Bildern und Phantasien hervorrufen kann, was schon Inhalt des Bewußtseins ist". Gislinde Seybert: George Sand und die Musik. Zur Vermittlung von Musik und Text: „Symphonie pastorale de Beethoven". In: Gier/Gruber (Hg.), Musik und Literatur, S. 159–168; hier: S. 160.

künstlerisch auch sein mag; im Gesamtzusammenhang des „Divertimento No VI“ gesehen, enthält es einen logischen Fehler – und deshalb musste es wohl herausgenommen werden.[1915]

Zurück zur Endfassung: Der dritte ‚Satz‘ des „Divertimento No VI“ ist bloß eine dreiviertel Seite lang. Damit ist er der kürzeste Divertimento-‚Satz‘, den Doderer je geschrieben hat. Auch sonst fällt er ein wenig aus dem formalen Rahmen. Im Grunde ist er nämlich in völlig ‚normaler‘, auktorial perspektivierter Prosa geschrieben, lediglich zu Beginn ein wenig ekstatisch geraten: „O Fest und Herbstsonne!“ (E 148) Vor dem Hintergrund nachdrücklich gezeichneter herbstlicher Natur erzählt dieser Abschnitt von einem ersten schmerzlich einschneidenden Ereignis im Leben der kleinen Viktoria: wie das harmlose Vergnügen des Drachensteigens dazu führt, dass das kleine Mädchen Kenntnis von seiner Blindheit gewinnt. Damit hat sich die Funktion dieses ‚Satzes‘ erschöpft. Als einziger unterhält er auch keinerlei „variative Beziehungen“ zu den anderen ‚Sätzen‘.

Mit dieser Feststellung ist ein guter Übergang geschaffen: Nachdem hier bisher vorwiegend die mikrostrukturellen Affinitäten zur Musik behandelt wurden, ist es nun an der Zeit, auch die makrostrukturellen Musikalisierungsbestrebungen des „Divertimento No VI“ in den Blick zu nehmen: Es hat sich schon angedeutet, dass das Viktoria-Divertimento eine Vielzahl an „variativen Beziehungen“ aufweist. Wie an anderer Stelle dargelegt (vgl. Kap. 3.5.2), verstehe ich hierunter mit Hans Rudolf Picard „ein relativ allgemeines ontologisches Phänomen in einem Kunstmedium, das sukzessiv konstituiert ist“.[1916] Bezogen auf das Divertimento-Projekt Doderers, kann man konkreter von den bedeutungskonstituierenden Wechselverhältnissen zwischen konstanten (wortwörtlich rekurrierenden) und variablen (mehr oder weniger identisch rekurrierenden) Sequenzen (einer Gesamt-Sequenz) sprechen. Dass eine Schreibweise, die maßgeblich auf dem Prinzip von Wiederholung und Gegensatz basiert, vom Autor große Übersicht und erzählstrategische Disziplin verlangt, ist evident. Wir dürfen also annehmen, dass Doderer die Variationsstruktur, die sich in allen frühen „Divertimenti“ (No I–VI) nachweisen lässt (allerdings nicht immer gleich stark ausgeprägt), auch im Fall des „Divertimento No VI“ besonders sorgfältig geplant hat.

Laut Ivar Ivask ist das „Divertimento No VI“ „the first of Doderer's works to be written according to a drawn plan“.[1917] Woher Ivask diese Information

1915 Hieraus wird nebenbei ersichtlich, dass sich Doderer niemals so sklavisch an seine Baupläne und Strukturskizzen gehalten hat, wie er später die literarische Welt glauben machen wollte.

1916 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur, S. 39.

1917 Ivar Ivask: Bio-Bibliography of Heimito von Doderer. In: Memory, S. 380–384; hier: S. 380.

hat, schreibt er nicht. Wie dieser Plan ausgesehen hat, ist ebenfalls nicht feststellbar. Ein Eintrag im „Skizzenbuch No VI. 1926" weist auf eine „Ges. Comp." zu diesem Divertimento hin, die sich in „Heft III hinten" befinden soll.[1918] Ärgerlicherweise ist ausgerechnet das „Skizzenbuch No III" verloren gegangen.[1919] Vor allem bei einem Autor, der in späteren Jahren für seine Skizzen am Reißbrett und architektonischen Baupläne berühmt und bisweilen auch berüchtigt gewesen ist (vgl. Kap. 2), muss dies als großer Verlust gelten. Nicht auszuschließen ist, dass diese „Ges.Comp." detailliertere Informationen besessen hat als etwa die erhalten gebliebene zu „Divertimento No IV" (vgl. Anh. C). Immerhin kann sich die Forschung auf einen – im Hinblick auf die Analyse der „variativen Beziehungen" – nicht wenig aufschlussreichen Detailplan zu „D VI./4." [= vierter ‚Satz' des „Divertimento No VI"] stützen (siehe Anh. G).

Dieser Plan für den vierten ‚Satz' verzeichnet die folgenden Textabschnitte: „Entrée"; sodann ein an Tempo bzw. emotionaler Vehemenz (literarisches Äquivalent zum musikalischen Tempo) zunehmendes „ref. bis Allegro" (erkennbar an der steigenden Linie), für das nachdrücklich die Wiederkunft „alle[r] landschaftlichen Motive von vorher!" eingeplant ist; sodann den Einsatz von „Gegenstimmen" (mit dem leider gänzlich unbestimmbaren Zusatz „2!"); dann erneut eine Tempo-Zunahme „ref. bis al fine" (weiterer Anstieg der Linie), wobei für diese letzte Einheit inhaltlich vermerkt ist: „am Schluss Andeutung von Bewusstwerden und Rückblick".

Dieser Entwurf wird nachweislich eingelöst: Bevor das „ref." [= die referierende Passage, das „Referat"] einsetzt, steht ein kurzes ‚extremes' „Entrée", in dem in bekanntem „Gesangton" (Herder) das Thema des Schlussteils vorgegeben wird, nämlich die Erfüllung des Schicksals bzw. die „Ermächtigung des Fatologischen",[1920] wie Luehrs dies einmal unter Anwendung Dodererscher Spezial-Terminologie nennt.[1921] Dies zu erwarten berechtigen den Leser jedenfalls die machtvoll klingenden, hier nun schon mehr als gut bekannten ersten Worte des vierten ‚Satzes':

1918 Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 54r.

1919 Vgl. hierzu auch einen Eintrag im Tagebuch, worin Doderer vom Verlust des dritten Skizzenbuches berichtet; hier behauptet er allerdings, er habe alles „reconstruieren" können, und außerdem sei „das Sk. gerade erst in Gebrauch genommen worden" (TB 279, 18. 9. 1925).

1920 Luehrs, Charakterfehler als Lebensaufgabe, S. 59.

1921 „Doderer hielt sich immer an die ‚Fatologie', sein Spezialname für die Weisheitslehre vom Schicksal." Günther Nenning: Wenn Dichter politisch erkranken. Heimito von Doderer, Großschriftsteller Österreichs. In: Schriften 1, S. 162–168; hier: S. 166.

> Denn was kommen und geschehen muß, pflügt hindurch durch alle Bauten unseres Herzens. Kein Schleier verhüllt dauernd die kantige oder freundliche Maske des Schicksals: sie tritt durch, zerreißt immer auf's neue die Hüllen. – (E 149 + E 144)

Der „Referat“-Teil, der mit dem Bericht von Viktorias überstürztem Arztbesuch in der Stadt beginnt, geht alsbald in munter-erregte ‚uneigentliche‘ „verbal music“ über (Stichwort: „Allegro“): Wird das dunkle Klangparadies des blinden Mädchens zunächst vom städtischen Zivilisationskrach in Aufruhr versetzt – „alles war dick aufeinandergedrängt, durcheinandergeworfen“ (E 149) –, erfährt Viktorias Hörvermögen in der Folge, zurück in ihrer gewohnten heimatlich-idyllischen Klangumgebung, eine noch weitaus beunruhigendere Störung. Sie hat das Gefühl, als würden sich ihre guten akustischen Freunde von ihr abwenden: „die Geräusche alle kamen, wie ihr schien, nicht so zutraulich und rein mehr zu ihr“ (E 149 f.).

Wie die Skizze vorsieht, kehren ab jetzt tatsächlich „Motive von vorher“ wieder; zunächst sind es einige auditive Motive: Um die Veränderungen zu beschreiben, die sich in der Wahrnehmung der kleinen Viktoria vollziehen, gebraucht der Autor Formulierungen, die er im zweiten ‚Satz‘ bereits so oder so ähnlich verwendet hat (vgl. im Folgenden immer auch Anh. I): „Wohl die Stille war rein, daß ihr Herzschlag in den Ohren stampfte und damit als Geräusch fast nach außen trat. Dann die Fliege wieder, weich, tief.“ (E 150; Sequenz J') Und:

> Dann, als die Zeit der wieder laut werdenden Dachrinnen kam: wohl, das Getrommel, lebhaft, Tropfen auf Tropfen konnte sie hören vom schmelzenden Schnee auf dem Blech: aber das ganz zarte Geschütte und silberne Gequirle vom freigehenden Wasser, das sie so sehr liebte – das wurde wieder plötzlich vertrieben durch ein fremdes Gefühl. (E 150; Sequenz L')

Da in der Folge das Augenlicht Viktorias langsam erwacht, was der Text als „göttliche Lichtschlacht“ beschreibt, „die hier gegen ein kleines Mädchen geschlagen wurde, das angstvoll in sein heimisches Dunkel lauschte, dessen Stimmen immer mehr versickerten“ (E 151), erhält der Autor nun auch die Gelegenheit, die „landschaftlichen Motive von vorher“ (d.h. die visuellen Motive von vorher) wiederkehren zu lassen: Leicht abweichend eingeleitet, repetiert der Text in der Folge eine der umfangreichen stimmungstragenden Sequenzen aus dem ersten ‚Satz‘:

> Waldgarten jetzt und Meer von Laubfülle, Teich, Seerosen, Brand von Farben der Blumenflut, tiefer Durchblick in samtenes Grün, in abbiegende schattige Wege, tie-

> fer Durchblick bis zu noch älteren, größeren Bäumen dort rückwärts, wo wieder die Weite des Hügellandes hereinscheint … (E 151; Sequenz D')

Dies kulminiert endlich – wortwörtlich identisch wie im ersten ‚Satz', lediglich in Orthographie und Interpunktion leicht abweichend – in der ebenfalls schon gehörten, unmittelbar lebendigen Äußerung eines Seelenzustands: „O Rand der Gärten, lieblicher fast als ihr Beginn, o sonniger Rand der Gärten, und die Ferne wieder offen, freundlich gestaltet alles, Heim und Welt." (E 151; Sequenz E')

Obwohl an dieser Stelle nicht mehr durch einen Doppelpunkt (wie noch in Sequenz E), sondern durch ein Komma abgesetzt (ersteres betont die Bedeutung des Folgenden energischer), hat die Formel „Heim und Welt" auch im vierten ‚Satz' (jetzt als Sequenz E') – neben ihrer Funktion, auf die „schicksalsgesunde"[1922] Entwicklung hinzuweisen, die das Leben so oder so nimmt – eine kleine klangliche Appellwirkung.

Im Druckbild abgerückt, setzt das „Divertimento No VI" danach erneut ein: „Und die Jahre gehen vorüber an der Landschaft, nicht vorüber an den Menschen. Viktoria wuchs in die Jahre hinein." (E 151) Sehr ähnlich hatte auch der ‚extreme' Beginn des vierten ‚Satzes' geklungen: „Und die Jahre gehen vorüber, an der Landschaft, nicht vorüber an den Menschen. Viktoria war ein sanftes Mädchen geworden" (E 149). Hier ist ein bereits aus dem zweiten ‚Satz' (im Zusammenhang mit den beiden grundlegenden Zyklen menschlichen Daseins) bekanntes ‚Satz'-internes Wiederholungsprinzip größeren Maßstabs wirksam (einziger Unterschied: vorher endeten Passagen klangidentisch, jetzt beginnen sie so): Indem der Autor die Botschaft vom unaufhaltsamen Ablauf individueller Lebenszeit wortwörtlich wiederholt, verleiht er der ermüdenden Monotonie des Vorgangs auch formal-strukturell Ausdruck.

Und weiter sind es „Motive von vorher", die den Text dominieren: Als nächstes erscheint die längste Wiederholungssequenz des Divertimentos: Was zuvor lyrisch subjektiv zur allgemeinen Illustration des Lebens gedient hat (E 143; Sequenz A), verwendet der Autor nun weitgehend formulierungsgleich, um aus auktorial-lyrischer Perspektive konkret die weitere triumphale Entwicklung der kleinen Viktoria zu schildern:

1922 Eine von Doderers Lieblingsvokabeln, die im Zusammenhang mit seiner Theorie von der „ersten" und „zweiten Wirklichkeit" zu betrachten ist: Wer die Gegenwart umfassend und unbefangen apperzipiert, ihr also allein aufnehmend gegenübersteht, verhält sich „schicksalsgesund". Vgl. RE 185.

> bei dem Leben, das nun kam, das sie nun da hatten! Teils auch in der Stadt, und ihre Straßen kreuzend, oder in Rudeln junger Menschen auf zischenden Schneeschuhen durch die Wälder huschend, zu Pferd auf Ritten oder mit dem erhobenen Gewehr auf der Jagd, oder bei den Festen, den warmen, erleuchteten, oder auch in kleinen Sorgen und in Hast, in all diesem Leben, rascher und langsamer, glatter und rauher … (E 151 f.; Sequenz A')

Ehe ich nun den letzten „wendende[n] Punkt" (Rilke) des „Divertimento No VI" betrachte, in dem weitere dem Leser bzw. Hörer geläufige ‚extreme' Motive sozusagen wiedererklingen, will ich zuvor jedoch zu Ende prüfen, wie konsequent die Bauskizze zum vierten ‚Satz' im Text ausgeführt ist: Was die Skizze unter „Gegenstimmen" versteht, muss vielleicht offen bleiben, weil das musikalische Prinzip der Gegenstimme in der Literatur kein Pendant hat: Gleichzeitiges Erklingen mehrerer Sprachströme ist hier nicht möglich; Unverständlichkeit wäre die Folge. Eventuell sind mit den „Gegenstimmen" wiederkehrende Motive im vierten ‚Satz' gemeint, die *nicht* rein landschaftlich sind (vgl. Anh. I). Denkbar ist auch, dass hierunter „phrasierte" Motive zu verstehen sind, deren „variative Beziehungen" auf den vierten ‚Satz' beschränkt bleiben (Sequenz O + O'; Sequenz P + P'), die also erstmals im letzten ‚Satz' des Divertimentos ‚angespielt' werden. Ferner ist möglich, dass die Skizze damit den Gegensatz zwischen jenen „phrasierten" Motiven bezeichnet, die den ersten Wendepunkt (Erwachen des Augenlichts),[1923] und jenen, die den zweiten Wendepunkt (Rückkehr ins dunkle Klangparadies der Kindheit)[1924] quasimusikalisch illustrieren. Was die Skizze als „Andeutung von Bewusstwerden und Rückblick" beschreibt, ist wohl jener Part, den ich eben als zweiten Wendepunkt bezeichnet habe. Das laut Plan vorgesehene „ref. bis al fine" [= Referat bis zum Schluss] meint entweder den vorletzten Absatz, der mit einer Referat-Stimme beginnt, bis ganz zum Schluss (E 152–153), oder lediglich den kurzen Epilog des Divertimentos (E 153).

Jetzt endlich zum Finalteil (letzter Wendepunkt): Kehren in der Klangerzählung bzw. Erzählmusik, die das Erwachen von Viktorias Augenlicht thematisiert (E 149–151), bereits zahlreiche Motive „von vorher" wieder, so erhöht sich deren Dichte im folgenden, allerdings erheblich kürzeren Abschnitt (E 152–153), der Viktorias Rückkehr ins dunkle Klangparadies ihrer Kindheit schildert, noch

1923 Sequenz J'; Sequenz L'; Sequenz P; Sequenz C"; Sequenz D'; Sequenz E'.

1924 Sequenz O'; Sequenz A'; Sequenz B"; Sequenz G'; Sequenz H'; Sequenz M'; Sequenz G"; Sequenz i'; Sequenz k'; Sequenz G'"; Sequenz J"; Sequenz d"; Sequenz e'; Sequenz P'.

um einiges.[1925] Tatsächlich besteht der Höhepunkt des „Divertimento No VI" nahezu ausschließlich aus Wiederholungen und Variationen bekannter Sequenzen (Groß- und Kleinstmotive). Ein kleines „Referat" skizziert zunächst die neue Situation: Demnach lebt Viktoria seit einigen Jahren in der Stadt, geht still und fleißig ihrer musikalischen Ausbildung nach. Welche Psychodynamik seine Heldin zum Musikerberuf geführt hat, erklärt Doderer in einer Arbeitsnotiz wie folgt: „Sehnsucht zurück in die dunkle, von *Tönen* erfüllte Heimat – sie wird Pianistin."[1926] Ihr sehnendes Streben soll allerdings noch auf andere Weise als nur mit Hilfe des Tasteninstruments in Erfüllung gehen. In der Freizeit unternimmt die mittlerweile dreiundzwanzigjährige junge Frau „lange und einsame Gänge" (E 152) auf Waldwegen vor der Stadt. Und hier nun geschieht es, dass – erneut ausgelöst durch einen „befremdliche[n] Anhauch", einen „plötzliche[n] überfeine[n] Duft" (E 152) – Viktoria ihre „Apperzeptionswilligkeit"[1927] zu spezialisieren lernt. Eingeleitet durch die dem Leser bzw. Hörer bekannte Ankündigungsformel für verbalmusikalische Phänomene – „Viktoria lauschte." (E 152) –, beschwört der Text zunächst neuerlich den Weltenklang („Nie ruht Geräusch in der Stille […]: der Weltkörper selbst scheint ein leises Summen tief unter alles zu legen […]"; Sequenz H'), allerdings um die kritische Frage ergänzt, ob dies Geräusch nicht vielmehr „das Blut im Ohr" (E 152) sei? Wie es sich damit auch verhält, Viktoria ist auf einmal wieder befähigt, die „sanfte, schöne Sprache" (E 147) ihrer Kindheit zu verstehen. Dies ist mit ähnlichen Worten beschrieben, die der Text im zweiten ‚Satz' für die Illustration von Viktorias „freudige[m] Erstaunen am Nächsten, Kleinsten" (E 147) nutzt: „Hier jetzt, der Bach: welche spielende Vielfalt der Töne! Dort ein hohes, muntergleichhingehendes, hier ein tieferes Gurgeln, darein je und je ein dunkles Gepluntsche sich hören läßt –" (E 152)

Um die Intensität von Viktorias auditiver Erfahrung zu betonen, wechselt der Text nun in rascher Folge zwischen refrainartiger Wiederholung jener Phrase, die Michael Bachem als „the leitmotif sentence of this story" bezeichnet hat,[1928] und der Variation bekannter Groß- und Kleinstmotive. Besonders Letztere häufen sich hier: So ist der Aufruf der „Windstimme" („Die Windstimme!"; Sequenz i') eine Wiederholung aus dem zweiten ‚Satz' (vgl. Sequenz i). Ebenso

1925 Vgl. die Listen der beiden vorhergehenden Fußnoten.

1926 Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 55r.

1927 Ein von Doderer geprägtes Kompositum: „Wer nur eine spezielle Apperzeptionswilligkeit hat, ist ein bösartiger Dummkopf, ein Herabgekommener, ein Cretin: zumindest aber deformiert, sei's auch talentvoll." T 18, 16. 1. 1940.

1928 „*Victoria lauschte* (‚Victoria listened intensely') becomes the leitmotif sentence of this story". Bachem, Heimito von Doderer, S. 48.

verhält es sich mit den anaphorischen Beziehungen der nächsten Phrase („Dann … Dann … Dann …“; Sequenz k’); dieses syntaktische Muster lässt sich auch schon im zweiten ‚Satz‘ finden (vgl. Sequenz k). Die Variation eines größeren Motivs stellt die „Herzschlag“-Phrase dar („Wie wuchs ihr Herzschlag …“; Sequenz J”). Weitere kleinere Motive reihen sich nun dicht aneinander: „ohn’ Unterbruch“ (Sequenz d”), „dazwischen geworfen hatte“ (Sequenz f’), „hinausgewandt und weggewandt“ (Sequenz e’). Und schließlich endet die erzählmusikalische Klimax des „Divertimento No VI“ mit einer ‚Satz‘-internen Wiederholungssequenz: Die gleichen assonierenden Worte, die den Verlust „ihrer dunklen, vertrauten Welt“ (E 150; Sequenz P) beklagten, werden nun in kleinster Abwandlung verwendet, um die Rückeroberung dieser Möglichkeit zu artikulieren, nämlich „[d]ie Pforte zu suchen, ihre Pforte in alles Gute und Glückliche und Innige, die hallende und tönende Pforte ihrer dunklen, vertrauten Kinderzeit.“ (E 153; Sequenz P’)

Der Rest ist „Referat“-Stimme: Viktoria macht ihrem Namen alle Ehre, wird gefeierte Konzertpianistin. Das Geheimnis ihres Erfolgs liegt darin – auch dies ein bekanntes Motiv, das allerdings nicht zur ‚Musikalisierung‘ des Textes beiträgt –, „bei jedem ihrer Töne ein[en] ganze[n] Hintergrund mit[schwingen]“ (E 153) zu lassen.

Ein letztes Wort zum Fragment: Wenn seine Zugehörigkeit zu „Divertimento No VI“ nicht längst eindeutig festgestellt wäre, würden jene „variativ“ wiederholten Sequenzen, die Doderer zur literarischen Mimesis ‚musikalischer‘ Evolution in seine ‚divertimentale‘ Prosa gewissermaßen ‚einkomponiert‘ hat, hierfür den Beweis liefern (vgl. im Folgenden immer auch Anh. F).[1929] So nimmt das Fragment „Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ einige Sequenzen, die im ersten ‚Satz‘ des „Divertimento No VI“ auftauchen, in variierter Form wieder auf. Die Stelle etwa, in der das lyrische Wir von besagtem „erstaunliche[n] Anhauch“ getroffen wird, woraufhin es seine euphorische Stimmung in syntaktisch parallelisierten Komparativen ausdrückt: „freier hallt der Schritt, frischer schmeckt die Luft“ (E 143; Sequenz B), erfährt, transponiert in die erste grammatische Person, die jetzt den „erstaunliche[n] Anhauch“ zu spüren bekommt, im Fragment eine Wiederkehr: „freier hallen meine Schritte, frischer schmeckt die Luft“ (Fragm.; Sequenz B’).

1929 Wenigstens an einer Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass auch die „Divertimenti“ untereinander leitmotivisch verbunden sind: Die Herzen der Menschen etwa, deren Bauten in „Divertimento No VI“ gründlich durchpflügt werden – „Denn was kommen und geschehen muß, pflügt hindurch durch alle Bauten unsres Herzens.“ (E 144 + E 149) –, bekamen bereits in „Divertimento No IV“ eine ‚glorreich‘-blutige Gasse gezogen: „durch bricht der stumpfe Zwang, pflügt eine ‚glorreiche‘ Gasse durch Haufen blutiger Herzen“ (E 91 + E 128).

Der Wechsel in die erste Person produziert an dieser Stelle nebenbei einen neuen lautlichen Effekt: Signifikanten, die zuvor allein in einem assonierenden Wirkzusammenhang standen (siehe oben), realisieren im Zuge der Variation einen weitaus eindeutigeren lautlichen Rhythmus (sprich: Reim): das „hallen“ aus eben zitierter Phrase und das „fallen“ aus nachfolgender Phrase klingen zusammen: „und da fallen meine Blicke schon in sanftgewellte Hügelferne“.

Ein weiteres Beispiel lässt erahnen, welch komplexe motivische Verkettungen Doderer im „Divertimento No VI“ installieren wollte. Ausgangsmotiv der jetzt in Rede stehenden Variations-Reihe, die übrigens direkt an das zuvor gegebene Exempel anschließt, ist jenes – hier bereits mehrfach erwähnte – sich „vor dem Himmelsrand“ Hebende „dort unter schräger flutender Sonne“ (E 143; Sequenz C). Dass in die „Divertimenti“ nicht selten rhythmisch Wiederkehrendes hineinspielt („emotive rhythmische Kleingestalten“,[1930] wie Vladimir Karbusicky sagen würde), bezeugt auch das stimmig organisierte Versmaß dieser Teilsequenz. Der Daktylus, die Doppelsenkung vor dem abschließenden Trochäus, verleiht der Phrase Schwung und Eleganz. Im Fragment nun hat die Sonne mit ihren Eigenschaften ‚schräg‘ und ‚flutend‘ einen neuerlichen Auftritt; diesmal ist sie allerdings rhetorisch ambitionierter eingeleitet, nämlich durch adjektivische („schlicht und freundlich“, „nah und grün“) bzw. verbale („dehnt und hebt“) Akkumulationen, die klanglich-rhythmisch (assonierend und parallelstrukturiert) das auf semantischer Ebene behandelte sozusagen organische Atmen der Landschaft nachahmen: „Wie ein Choral, schlicht und freundlich dehnt und hebt sich das Land, nah und grün“; und angehängt schließlich das bekannte Motiv: „und fern dort unter schräger, flutender Sonne“ (Fragm.; Sequenz C’). Im vierten ‚Satz‘ hätten sich diese beiden Sequenzen, wäre das Fragment denn in die Endfassung eingefügt worden, kopulativ durchdringen sollen. Der „Himmelsrande“ des Ursprungsthemas erfährt neuerliche Erwähnung, der Eindruck des Atmens wird durch eine partizipiale Akkumulation („gemäßigt, geschwellt und gesenkt“) sprachlich imitiert; in der Mitte der Sequenz findet sich der Vergleich mit dem Choral wieder („schlicht und freundlich wie ein Choral“), und auch das „nah und grün“ wird aktualisiert. Indem der Autor es lokal-deiktisch durch „hier“ bestimmt („hier nah und grün“), erhält er, gewissermaßen einer sprachlichen Konvention folgend, die Möglichkeit, das letzte, jetzt noch fehlende Motivstück durch „dort“ einzuleiten: „dort wieder fern unter schräger, flutender Sonne“ (E 151; Sequenz C”). Als Schema könnte man für diesen – nicht vollständig zustande gekommenen – Zusammenklang (d.h. für diese nachträgliche Synchronisation wiederkehrender Teil-Sequenzen bzw. Motive einer Gesamt-

1930 Karbusicky, Intertextualität in der Musik, S. 374.

Sequenz) angeben: Sequenz A (bestehend aus A1 und A2) wird zu Sequenz A’ (bestehend aus B + A2) wird zu Sequenz A” (bestehend aus A1 + B + A2).

Auch hätte das Fragment ein Thema vorgeben sollen, das im letzten ‚Satz‘ des „Divertimento No VI“ in abgewandelter, leicht verkürzter Variante erneut ‚anklingt‘, jenes vom Herzen nämlich, „das […] fast zu eng […] [ist], alles […] zu erfassen“, und das gerne „bei kleinen Freuden nahe am Wege“ verweilt (E 151; Sequenz N’). Durch das Ausscheiden des Fragments hat die eben erwähnte Sequenz im vierten ‚Satz‘, da sie somit aus dem System „variativer Beziehungen“ herausgefallen ist, ihre makrostrukturell ‚musikalisierende‘ Funktion verloren.

Genauso wie im „Divertimento No IV“, zu dem besagte präzise Bauskizze überliefert ist (siehe Anh. C), stammen auch im „Divertimento No VI“ die meisten Motive, die im vierten ‚Satz‘ auf die Synchronisation durch einen gedächtnisstarken Leser bzw. Hörer warten, aus dem ersten ‚Satz‘. Weitere werden erstmals im zweiten ‚Satz‘ angestimmt (sowie im Fragment zu „Divertimento No VI“, wenn dies dazu gerechnet werden darf). Einige wenige ‚Satz‘-interne Zusammenklänge finden im zweiten sowie im vierten ‚Satz‘ statt (vgl. Anh. I). Um annähernd das ganze Ausmaß der „variativen Beziehungen“ aufzudecken, die in diesem Divertimento wirksam sind (bzw. wirksam hätten sein können, wäre das Fragment nicht aus der Endfassung herausgefallen), habe ich mich hier um eine besonders ausführliche Beschreibung der sprachlich-textuellen Rekurrenzstrukturen bemüht. Tatsächlich nehmen die Sequenzen, die im „Divertimento No VI“ in „variativen Beziehungen“ zueinander stehen, eine Textmenge ein, die gut vier Seiten in den „Erzählungen“ entspricht (das Fragment nicht mitgezählt). D.h., dass eine Textmenge, die zwei Druckseiten (von insgesamt zehneinhalb) des „Divertimento No VI“ einnimmt, nur geringfügig neue Informationen zur Geschichte beiträgt. Und dennoch sind es gerade diese „auf der ontologischen Grundlage des Prinzips von Wiederholung und Gegensatz, auf der Spannung zwischen dem Gleichen und dem Anderen“[1931] basierenden „phrasierten“ Motive bzw. „General-Motive“ (also stets Thema und Variation zusammengenommen), die die wesentliche Aussage dieses kleinsten aller „Divertimenti“ vermitteln.

Ähnlich wie die mikrostrukturellen Annäherungsversuche an die Musik, die durch das vermehrte Einziehen poetischer Strukturen wie Reim, Alliteration und Assonanz bestimmt sind, um so die signifikative Funktion von Sprache zurückzudrängen, haben auch die makrostrukturellen Musikalisierungsbemühungen, die sich durch die radikale literarische Anwendung der „zwei

1931 Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur, S. 35.

elementare[n] Vorgänge der rein musikalischen Evolution [...]: Wiederholung und Variation"[1932] auszeichnen, eine entsemantisierende Wirkung. Dies umso mehr, als es ja vorrangig die stark poetisch strukturierten Passagen sind, d.h.: bereits semantisch destabilisierte Gebilde, die wiederholt und variiert werden.[1933]

Da nun allerdings „alles Sprachliche, selbst bei äußerster Reduktion auf den Ausdruckswert, die Spur des Begrifflichen" trägt, worauf Adorno hingewiesen hat,[1934] alles Sprachliche also niemals wie die Musik imstande sein kann, eine „begriffslose Semantik" (Hans Heinrich Eggebrecht)[1935] auszubilden, – daher besitzen die besagten (Gesamt-)Sequenzen selbstverständlich nicht bloß Ausdrucks-, sondern auch Aussagekraft. Aufgeschichtet zu sozusagen (Klang-) „Ereignis*bündeln*", der mythenanalytischen Vorgehensweise von Claude Lévi-Strauss analog, die auf dem Lesen von Erzählungen gleich Partituren basiert (vgl. Kap. 3.5.1), lassen sich zwischen den rekurrenten Einheiten Äquivalenz- und Oppositionsrelationen herstellen, die zur Enthüllung der Tiefenstruktur beitragen, die dem „Divertimento No VI" zugrunde liegt.

So ist es etwa möglich, auf besagte strukturanalytische Weise eindeutig die grundlegende Argumentationsbewegung des Textes zu ermitteln. Das „Divertimento No VI" tut in dieser Hinsicht etwas, das Schiller in einem berühmten Brief an Goethe (vom 18. 6. 1797) als „Unart" bezeichnet hat, nämlich den argumentativen Bogen „vom Allgemeinen zum Individuellen"[1936] zu spannen.[1937] Das zeigen die beiden ersten Motive des Divertimentos: Motiv: „und ihre Straßen kreuzend" (Sequenz A + A'); und: Motiv: „freier", „frischer" (Sequenz B + B"). Weitgehend in die gleichen Worte gekleidet, die zu Beginn in der ersten Person Plural ein allgemeingültiges Lebensgefühl behaupten (Sequenz A),

1932 Karbusicky, Intertextualität in der Musik, S. 380.

1933 Bezogen auf die Musik, hat Vladimir Karbusicky erklärt, was geschieht, wenn „ein semantisierter Tonkomplex in die Formevolution aufgenommen" wird: „seine ‚Bedeutungen' [werden] geschwächt, wenn nicht gelöscht, weil er in diesem Vorgang seinen konstruktivistischen, strukturbildenden *Sinn* bekommt". Karbusicky, Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik, S. 11.

1934 Adorno, Voraussetzungen, S. 434f.

1935 Hans Heinrich Eggebrecht: Versuch über Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses. In: Ders., Musikalisches Denken, S. 55–68; hier: S. 64.

1936 Seider (Hg.), Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Erster Band: 1794–1797, S. 349.

1937 Das widerspricht übrigens Doderers später bevorzugter Vorgehensweise, nämlich im Besonderen das Allgemeine darzustellen, „das heißt im Realitätsausschnitt die Gesamtrealität sichtbar zu machen". Zum Totalitätsgebot Doderers vgl. Schröder, Kritische Überlegungen zum Wirklichkeitsverständnis Doderers, S. 63.

exemplifiziert der Text am Schluss, jetzt in der dritten Person Plural, die individuelle Existenzform Viktorias als Teil eines aktiven Lebens (Sequenz A'). Eindeutiger noch bildet sich die argumentative Bewegung, die das „Divertimento No VI" beschreibt, im zweiten Motiv ab: Zunächst in der ersten Person Plural eine allgemeine Erfahrung artikulierend (Sequenz B), kehrt im Verlauf des Textes eine nahezu identische Formulierung in der dritten Person Singular wieder, nun eine individuelle Beobachtung Viktorias markierend (Sequenz B").

Die Naturmotive stehen überwiegend in einem äquivalenten Verhältnis zueinander. Bisweilen auftretende geringe Abweichungen im Wortlaut können dieses Urteil nicht anfechten. Die beschriebenen Naturereignisse bzw. Erlebnisbeschreibungen in der Natur, die die zahlenmäßig größte Motiv-Gruppe unter den rekurrenten Einheiten bilden, sind in ihrem semantischen Kern stets gleichwertig.[1938] Die Botschaft, die der Autor mit dieser konsequenten Anwendung des Prinzips naturmotivischer Wiederholung seinem Text auch formal-strukturell eingeschrieben hat, ist leicht verständlich: dass das Leben der Menschen vor dem Hintergrund ewig rhythmisierter Natur und beständiger natürlicher Gesetzmäßigkeiten sich ereignet.[1939] Hierfür beispielhaft soll das Motiv „unter schräger flutender Sonne" (Sequenz C + C") stehen: Um den Gedanken vom Rhythmus der Natur zu vermitteln, vertraut der Autor nicht allein auf die signifikative Funktion der Sprache (Signifikat-Ebene); er setzt auch die Zeichenform ein, sprich: die konkreten Schriftzüge bzw. das physikalische Lautereignis (Signifikant-Ebene), um seine Überzeugung sinnfällig zu machen (oder einfach gesagt: die Sonne geht zweimal mit denselben Worten unter).

Die ekstatische Naturbeobachtung und Naturmystik (Erfahrung der Einheit von Ich und Welt) ist im „Divertimento No VI" mit einer tiefen Schicksalsgläubigkeit verbunden. Umso inniger die Schau der Natur betrieben wird, desto geringer scheint der Glaube an die Möglichkeit freier Willensausübung zu sein. Vermutlich sind es die zu beobachtenden Analogien zwischen Pflanzenwelt und menschlichem Leben, die die Überzeugung davon, in denselben unbeirrbaren Kreislauf des Werdens und Vergehens eingebunden zu sein, bestärken. Dass der Lebenszyklus des Menschen im Vergleich zu den elementaren Vorgängen

1938 Nicht immer jedoch sind die Motive thematisch klar voneinander zu scheiden. Ein und dasselbe Motiv kann auch Repräsentant mehrerer Themenstränge sein. Uneingeschränkt zu den Naturmotiven zähle ich: Sequenz B + B'; Sequenz C + C"; Sequenz D + D'; Sequenz E + E'; Sequenz L + L'; Sequenz M + M'.

1939 Dies korrespondiert übrigens mit dem Grundthema der Musikgeschichte: „wie im Klingenden überhaupt die Natur vertreten ist, so nun repräsentieren die Töne auf der Ebene des Hörbaren die Gesetzmäßigkeit der Natur, die Harmonie des Seienden, die Ordnung der Welt, die Schönheit der Schöpfung". Eggebrecht, Musik als Tonsprache, S. 19.

in der Natur zudem klein und unbedeutend erscheint, diesen Gedanken bringt der Autor gleich in doppelter Ausführung zum ‚Erklingen': „Und die Jahre gehen, vorüber an der Landschaft, nicht vorüber an den Menschen …" (E 149 + E 151).

Nimmt man nun die Relationen, die zwischen den rekurrenten Einheiten des „Divertimento No VI" bestehen, in ihrer bedeutungskonstituierenden Funktion ernst, so lässt sich für die Annahme, dass mit der Ohnmacht des Individuums gegenüber dem Schicksal der philosophische Kern des Textes berührt ist, auch tiefenstrukturell ein Nachweis finden: Denn jenes hier schon vielfach zitierte Motiv, das die Macht des Schicksals mit martialischer Bildsprache beschwört („Denn was kommen und geschehen muß, pflügt hindurch …"; Sequenz F + F'), ist das stabilste aller Motive; sprich: Als einziges kehrt es absolut identisch wieder.

Für die fatalistischen Tendenzen des Textes gibt es weitere Hinweise: Gelesen wie eine Orchesterpartitur, zeigt das „Divertimento No VI" auch sein ‚führendes' Kleinstmotiv: Von der häufigen Wiederkehr des Lexems ‚leben' (Sequenz a ff.) in verschiedenen syntaktischen Ausformungen (vgl. Anh. I) auf eine Nähe Doderers zu lebensphilosophischen Ansichten zu schließen ist erlaubt. Vor allem „eine emphatische Auffassung vom Leben, das als strömende Macht die untergründige Einheit des Daseins bildet",[1940] rechtfertigt die Annahme einer Verwandtschaft zwischen Doderers ästhetisch-philosophischem Konzept mit dem heroisch-pessimistischen Vitalismus etwa eines Ludwig Klages.[1941] Der lebensphilosophische Pessimismus ist in diesem Divertimento als ein Basso continuo immer präsent.

Den Zyklen der äußeren Natur entsprechen die Zyklen der inneren Natur des Menschen: Auch psychische Zustände besitzen bekanntlich die Tendenz zur Wiederholung.[1942] Am deutlichsten prägt sich diese Vermutung psychodynamischer Regelhaftigkeit, die den bekennenden Anti-Freudianer Doderer

1940 Den Versuch, Doderer in die Nähe der Lebensphilosophie zu rücken, hat bislang lediglich Imke Henkel unternommen. Vgl. das Kap. „Die Einheit des Lebens: Ludwig Klages" in: Imke Henkel: Lebens-Bilder. Beobachtungen zur Wahrnehmung in Heimito von Doderers Romanwerk. Tübingen 1995, S. 18–29; hier: S. 19.

1941 Die geistige Verwandtschaft zwischen Klages und Doderer reicht noch tiefer. Doderers Eintreten für die Form-Priorität ist hier hinlänglich ausgebreitet worden (vgl. Kap. 3). Dass auch Klages „die unheilvolle überschätzung des stoffs, des inhalts" bemängelte, soll nicht unerwähnt bleiben. Vgl. Ludwig Klages: aus einer Seelenlehre des Künstlers. In: Blätter für die Kunst. 2. Folge, H. 5 (1895), S. 137–144; hier: S. 137.

1942 Vgl. etwa Aage A. Hansen-Löve: Wieder-Holungen – Zwischen Laut- und Lebensfigur: Jakobson – Kierkegaard – Freud – Kierkegaard. In: Roger Lüdeke/Inka Mülder-Bach (Hg.): Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren. Göttingen 2006, S. 41–92.

als Freud-Eleven auszeichnet (vgl. Kap. 5.3), in dem Motiv „Klänge ohne Unterbruch" (Sequenz I + I') aus: Erst in der Synchronisation, die der Text durch den nahezu vollkommenen Gleichklang beider Sequenzen herausfordert, wird die bedeutungskonstituierende Oppositionsrelation offenbar: In nahezu denselben Worten, die er gebraucht, um (zweiter ‚Satz' des Divertimentos) Viktorias freudiges Lauschen „in ihre dunkle Welt […]" zu vermitteln, „die Klänge und Töne gebar ohne Unterbruch" (E 145; Sequenz I), beschreibt der Autor später (vierter ‚Satz' des Divertimentos) ihren glücklichen Versuch, „zurück in ihre Kinderwelt" zu lauschen, „die Klänge geboren hatte, ohn' Unterbruch" (E 152; Sequenz I'). Der nicht geringe, aber nicht unwesentliche Unterschied besteht im Wandel des Tempus: vom epischen Präteritum („die Klänge und Töne gebar ohne Unterbruch") zum Plusquamperfekt („die Klänge geboren hatte, ohn' Unterbruch"). Was einmal Prägendes geschehen ist, das vergisst die Seele nicht. Ein Gedanke, der sich im „Divertimento No VI" auch in der Organisation des literarischen Kunstwerks als ästhetische Information kundtut.

Ganz so hoffnungslos, wie sie sich bis hierhin darstellt, ist die menschliche Existenz allerdings nicht. Wenn auch das Schicksal als unüberwindliche Macht anerkannt wird, so heißt dies jedoch nicht, dass das Leben keine erfreulichen Entwicklungen nehmen könnte.[1943] Die siegreiche Lebensgeschichte der kleinen Viktoria, die die „[d]iskursive-logisch-grammatikalische Seite" dieser Prosa erzählt, liefert hierfür den ‚oberflächlichen' Beweis. Auch in der nach Dodererscher Definition vom „Wesen" berichtenden *„[c]ompositor.-formale[n]-musikalische[n] Seite"* des „Divertimento No VI" finden sich zaghafte Hinweise darauf, dass die blinde Notwendigkeit des Schicksals ein Leben durchaus zum Positiven lenken kann. Die Möglichkeit hierzu deutet sich in der „variativen" Wiederholung des ersten und größten Motivs („und ihre Straßen kreuzend"; Sequenz A + A') durch das Hinzukommen neuer Elemente zum Ausgangsmotiv an: Zum einen erleben die gesellschaftlichen Aktivitäten, die das Motiv aufzählt, in der Variation eine Ausweitung („zu Pferd auf Ritten"), was einen Lustgewinn andeutet; zum anderen wird aus dem Leben „in Sorgen und Hast" (Sequenz A) ein Leben „in kleinen Sorgen und in Hast" (Sequenz A'), was auf eine Verringerung des Leidens hinweist. Auch das „Heim und Welt" beschwörende Motiv „Rand der Gärten" (Sequenz E + E') liefert ein kleines, fast unauffälliges Indiz für die sorgenmindernden Tendenzen, die das Dasein zu bieten

1943 Wegen der zahlreichen Eheschließungen am Ende seiner großen Wiener Romane „Die Strudlhofstiege" und „Die Dämonen" wurde Doderer auch als „positiver Fatologe" bezeichnet. Vgl. Bartmann, Der totale Konservative, S. 994. Obwohl insgesamt eher melancholisch beschwert, ist die Tendenz zum Happy End im Frühwerk durchaus bereits angelegt.

hat: Aus dem sehnsuchtsvollen „Oh Rand der Gärten […], oh sonniger Rand der Gärten" des ‚ersten' Satzes (Sequenz E) wird im vierten ‚Satz' ein selbstbewusstes „O Rand der Gärten […], o sonniger Rand der Gärten" (Sequenz E').

Insgesamt aber spricht das „Divertimento No VI" eine vom Ernst des Schicksals durchdrungene Sprache. Der Philosoph Emil Lucka, für Doderer neben Otto Weininger und Hermann Swoboda eines der drei Zentralgestirne der Wiener Geistesgeschichte,[1944] definierte das Schicksal einmal als den „Inbegriff aller Mächte, von denen der Mensch abhängt, die er nicht selbst geschaffen oder gewollt hat und denen er doch wehrlos ausgeliefert ist".[1945] Dies scheint auch die Überzeugung des Verfassers von „Divertimento No VI" zu sein.[1946] Und um seine Überzeugung adäquat auszudrücken, hat der junge Doderer sich von der Musik, die laut dem verehrten „Doktor Schopenhauer" (TB 906) bzw. „Doctor Schopenhauer" (T 473) als einzige Kunst befähigt ist, „das innerste Wesen der Welt"[1947] auszusagen (vgl. Kap. 3.2.4), formal in dem Maße inspirieren lassen, wie ich es hier ausführlich beschrieben habe.[1948]

In der Argumentation so weit vorgeschritten, ist die Gelegenheit gut, wenigstens einmal in dieser Arbeit die Vorwürfe genauer darzulegen, die Doderer von ideologiekritischer Seite hinsichtlich seines Prinzips der ‚musikalischen' Form-Priorität gemacht wurden: Diese Vorgehensweise sei demnach „Ausdruck der großen Weigerung Doderers, die Gesamtheit der Wirklichkeit einer Interpretation zu unterziehen".[1949] Anton Reininger, von dem diese Vorhaltung stammt, zielt hiermit auf die gefährliche Beschränktheit von Doderers Wirklichkeitsverständnis ab. Laut Reininger zwinge Doderer der Wirklichkeit eine „ästhetische Ordnung auf, die sich über die in ihrer Gesamtheit sinnleeren Elemente legt".[1950]

1944 Vgl. CII 51, 25. 8. 1957; vgl. auch CII 55, 26. 11. 1957.

1945 Emil Lucka: Das Tragische. Erster Teil der Grenzen der Seele. Dritte bis fünfte erweiterte Auflage. Berlin 1917, S. 63.

1946 Wendelin Schmidt-Dengler hat nachgewiesen, dass „Schicksal […] bereits für den jungen Doderer ein Leitbegriff [ist], dem alles andere zugeordnet werden muß". Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers schriftstellerische Anfänge, S. 101.

1947 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 339.

1948 Zur Schicksalsgläubigkeit gehört bei Doderer stets auch das Zutrauen in die sinnspendende Kraft des Umwegs. Vor diesem Hintergrund hat etwa Martin Loew-Cadonna das „Divertimento No VI" als einen Text beschrieben, dessen Intention darin besteht, „das Unglück vorgängiger Blindheit fruchtbar zu machen für das Glück nachträglicher Virtuosität". Martin Loew-Cadonna: Heimito von Doderer [Booklet]. In: DO, Sp. 10.

1949 Reininger, Die Erlösung des Bürgers, S. 183.

1950 Ebd.

Tatsächlich steht Doderer mit seinem Divertimento-Projekt in einer Tradition der avantgardistischen Moderne, deren bisweilen nicht allein strukturelle Nähe zu totalitären Ideologien bekannt ist. Wie Eva Hesse nachgewiesen hat, tendieren Dichter dieser künstlerischen Richtung dazu, eine „totale Sinndeutung des Daseins“[1951] zu betreiben; bei ihnen schließe sich die „dichterische Aussage zu einem riesigen Bejahungsmechanismus zusammen“.[1952] Damit einhergehend sei ein Zurücktreten des Autors aus dem Text zu beobachten, „um der Sprachmaterie Raum zu geben, entsprechend der allgemeinen Tendenz der Frühmoderne, sich weitgehend dem Material bzw. der Materie zu überlassen“.[1953] Die politische Entwicklung bedacht, die der Verfasser der sechs frühen „Divertimenti“[1954] nehmen wird (Eintritt in die NSDAP am 1. April 1933), lässt sich der bisweilen arg forcierten Kritik Reiningers, die sich auch auf Doderers musikalisch-literarische Formexperimente bezieht,[1955] eine gewisse Berechtigung leider nicht absprechen.[1956]

1951 Eva Hesse: Die literarische Reproduktion des Führerprinzips. Anhänger und Rivalen des Faschismus. In: Grimminger/Murašov/Stückrath (Hg.), Literarische Moderne, S. 479–521; hier: S. 480.

1952 Ebd.

1953 Ebd., S. 485.

1954 Nicht bloß aus entstehungsgeschichtlichen Gründen beansprucht das 1951 entstandene siebte Divertimento eine Sonderposition: Dürfen die „Divertimenti“ (No I–VI) als Zeugen für Doderers formale und bedingt auch inhaltliche Nähe zur Avantgarde und deren totalitaristische Implikationen aufgerufen werden, kann das „Divertimento No VII“, eine psychologische Studie darüber, wie man unversehens und aus Versehen zum Mittäter einer nihilistischen Attacke auf einen als jüdisch erkennbaren Mitmenschen werden und dies auch noch in verzweifelt blödsinniger Versoffenheit lustig finden kann, geradezu als eine Aufbereitung der persönlichen schuldhaften Verstrickung Doderers in das verbrecherische Nazi-Regime gelesen werden (vgl. Kap. 5.7).

1955 Weniger scharf argumentiert Schröder, der zweite im ideologiekritischen Bunde: Ihm ist die Übernahme musikalischer Formprinzipien egal, für ihn lassen sie „nur den trügerischen Schluß zu, daß Doderers Romane ‚modern‘ genannt werden müssen“. Schröder, Apperzeption und Vorurteil, S. 444.

1956 Buchholz hat versucht, den Bezug zur Musik als „eine autonome Größe in Doderers poetischer Ausrichtung“ vor den ideologiekritischen Anfeindungen Schröders und Reiningers zu verteidigen. Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 144. Und Huber fordert entschieden Gerechtigkeit für die poetolgische Ausrichtung der Literatur auf die Musik: „Doderers Bemühen, die Komplexität des Lebens partikular erzählerisch zu fassen, indem er sich neuen ‚musikalischen‘ Organisationsformen des Erzählens zuwandte, kann nicht mit dem ideologiekritischen Vorwurf abgetan werden, Doderer benütze die musikalischen Formen nur, um die Interpretation der Gesamtheit der Wirklichkeit verweigern zu können.“ Huber, Text und Musik, S. 201.

5.7 Das „eigentliche ‚Hauptwerk'" – „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho" (1951; 1955/1958)

„Da machte das Volk ein Feldgeschrei, und man blies die Posaunen. Denn als das Volk den Hall der Posaunen hörte, machte es ein großes Feldgeschrei. Und die Mauer fielen um, und das Volk erstieg die Stadt, ein jeglicher stracks vor sich. Also gewannen sie die Stadt und verbannten alles, was in der Stadt war, mit der Schärfe des Schwerts: Mann und Weib, jung und alt, Ochsen, Schafe und Esel."
Josua 6, 20/21

„Jeder Mensch schreibt seine eigene Biographie; Künstler sein, heißt, sie verstehen und gekürzt herausgeben."[1957]
Hugo von Hofmannsthal

„Ich empfand Schmerz, unmöglich zu sagen weshalb, unmöglich zu sagen worüber: die Wehmut fraß an mir wie ein Gift."[1958]
Heimito von Doderer

Wie in dieser Arbeit schon an mehreren Stellen erwähnt, bezeichnete Doderer das „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho" gesprächsweise häufig als sein „eigentliches ‚Hauptwerk'".[1959] Da er hier bisher immer nur aus zweiter Hand zitiert wurde, soll der Dichter nun wenigstens einmal selbst zu Wort kommen. Und zwar mit seiner knappen und entschlossenen Antwort auf die Frage von José A. Palma Caetano, welches seiner Werke er für „das vollkommenste" halte: „Dieses Werk heißt ‚Die Posaunen von Jericho' und ist im Jahr 1958 erschienen. Es ist, wenn Sie so wollen, mein Hauptwerk."[1960] In Anbetracht des umfänglichen Romanwerks des Autors – „Die Strudlhofstiege" zählt 909 Seiten, „Die Dämonen" sind 1345 Seiten stark, um nur die beiden bekanntesten Werke Doderers zu erwähnen –[1961] kommt die Aussage, dass es sich bei den relativ kurzen „Posaunen von Jericho" um sein wichtigstes Werk

1957 Hofmannsthal, Aufzeichnungen, S. 331.
1958 PJ 162.
1959 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 390.
1960 Caetano, Ein Interview, S. 34. Doderers Aussage ist nicht ganz korrekt: Im Jahr 1958 erschien die erste Buchausgabe der „Posaunen" im Zürcher Arche Verlag. In der Zeitschrift „Merkur" waren sie jedoch bereits im Jahr 1955 veröffentlicht worden. Vgl. Merkur 9 (1955), H. 11, S. 1039–1068.
1961 Gezählt nach den Ausgaben der „Gesammelten Werke" beim Verlag C.H. Beck, die auch die Druckvorlage für die Taschenbücher bei dtv abgegeben haben.

handele,[1962] wenn nicht einem kleinen Skandal, so doch einer erheblichen Provokation gleich.[1963] Der Philologe jedenfalls fühlt sich herausgefordert, die Extraposition dieses „Neuen Divertimentos“,[1964] als das es von seinem Erschaffer auch offiziell bezeichnet wurde,[1965] nicht nur innerhalb des Divertimento-Komplexes, sondern auch im Hinblick auf das Gesamtwerk zu bestimmen.

Innerhalb ersteren Zusammenhangs fällt das „Divertimento No VII“ allein schon dadurch auf, dass es als einziges neben der Zählung einen Untertitel besitzt: „Die Posaunen von Jericho“. Auch die bereits erwähnte Bezeichnung „Neues Divertimento“ weist ihm eine Sonderstellung innerhalb der Divertimento-Gruppe zu.[1966] Tatsächlich offenbaren sich schon einem oberflächlichen Blick deutliche Unterschiede: Die „musikalischen Techniken und kompositorischen Strategien“,[1967] die die sechs zwischen 1924 und 1926 entstandenen Exemplare des Vorgängermodells kennzeichnen, sind im Anfang 1951 konzipierten „Divertimento No VII“,[1968] Doderers drittem und endlich erfolgreichem

1962 Im „Merkur“ (1955) kommen die „Posaunen“ auf 30 Seiten. Das Arche-Büchlein (1958) hat 62 Seiten (eingerechnet: Titelei). In dem Band „Unter schwarzen Sternen“ (1966) zählt das Divertimento 49 Seiten (eingerechnet: kleine Titelei). In den „Erzählungen“ (1972) beläuft sich der Umfang auf 36 Seiten.

1963 In einer Einschätzung des eigenen Werks, geleistet in dem kleinen Kuriosum „Peilung meines Geburtsjahres 1896“ (LL 34–36), treibt Doderer diesen ‚Spaß‘ noch weiter auf die Spitze: „Als solches [als eigenes Werk, M.B] bezeichne ich in erster Linie Roman No 7, den ersten Teil (‚Die Wasserfälle von Slunj‘), ferner ‚Die Merowinger‘ und das Divertimento ‚Die Posaunen von Jericho‘. Das letztere ist leider vielen meiner Leser unbekannt geblieben, weil es im Auslande erschienen ist und nicht bei meinem Originalverleger. Von meinen Nebenarbeiten [!] erscheint mir ein Roman, welcher ‚Die Dämonen‘ heißt (1956), als relativ gelungen.“ LL 36.

1964 In der „Merkur“-Veröffentlichung wie auch in der Arche-Buchausgabe tragen „Die Posaunen von Jericho“ den Untertitel „Neues Divertimento“.

1965 Inoffiziell bezeichnete er „Das Geheimnis des Reichs“, „Das letzte Abenteuer“ und „Die Posaunen von Jericho“ als „[s]eine 3 Versuche zu einem 7. Divertimento“: Erst der *dritte* gelang. Die Inhalte sind so verschieden wie unwesentlich, in diesem Zusammenhange. Erst Divertimento 7 ist ein wahres, *exemplarisches* Divertimento, nur leider *zu lang* (es sollte die Lesedauer 40’ nicht überschreiten!). Also eigentlich ist mir überhaupt noch kein Divertimento gelungen! 1.–6. sind nur als Übungsmaterial anzusehen.“ Brief an Dietrich Weber (28. 8. 1960). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien.

1966 Obwohl sie gattungsmäßig eindeutig zueinander gehören, hat Peter Dettmering in seiner Rezension der „Erzählungen“ (gesendet in der Reihe „Die Leseprobe“ am 6. Mai 1973 im Deutschlandfunk) die Zusammenstellung der frühen „Divertimenti“ (No I–VI) mit dem „Divertimento No VII“ grundsätzlich in Frage gestellt, allein schon deswegen, weil die „Posaunen“ „ihrem Range nach […] unter die Meistererzählungen aus Doderers Reifezeit“ gehörten.

1967 Scher, Einleitung: Literatur und Musik, S. 13.

1968 Eine erste Naturstudie („Schiffswrack bei Nußdorf“), die in „Divertimento No VII“ wiederkehrt,

Versuch, ein siebtes Divertimento zu schreiben,[1969] kaum noch nachweisbar: keine „General-Motiv-Technik" (Makroebene) im Prosatext mehr lässt sich entdecken; und auch die „Gedankenlyrik" (Mikroebene) hat der Autor offenbar aus seinem technischen Repertoire gestrichen. Poetologischen Reflexionen gemäß, die Doderer zwar im Hinblick auf ein achtes Divertimento machte, die tendenziell aber auch bereits für das siebte Divertimento gültig sein dürften (vgl. Kap. 3.4.1), hat das „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho" formal mit seinen Vorgängern insofern nicht mehr viel gemein, als sich darin „[d]as Musikalische", das sich bei Doderer ja von Beginn an immer „von selbst" versteht (vgl. TB 235, 29. 8. 1924),[1970] nicht länger überwiegend materialästhetisch ausprägt (sprich durch Sprachmaterial-Rekurrenz), sondern vielmehr durch den ‚Zusammenklang' dreier – sowohl thematisch als auch dynamisch – scheinbar autonomer ‚Sätze' in einem ‚Finalsatz' bewerkstelligt werden soll.[1971]

Das „Divertimento No VII" unterscheidet sich jedoch nicht nur formal-musikalisch (d.h. in der Art und Weise, wie es ‚musikalisch' funktioniert bzw. in seiner Entstehung ‚musikalisch' inspiriert ist). Auch inhaltlich weicht es deutlich von seinen Vorgängern ab: Haben die frühen „Divertimenti" (No I–VI) das Thema der Depression eher indirekt und inklusive verhandelt (d.h. als Teil der erzählten Geschichte, in einer Figur virulent oder in der Gesamtstimmung gewissermaßen schwebend), so präsentiert das – im Manuskript (vermutlich in Anlehnung an Goethes Biographie „Dichtung und Wahrheit") „Aus meinem Leben" betitelte –[1972] „Divertimento No VII", das bezeichnenderweise als einziges Divertimento einen Ich-Erzähler aufweist,[1973] die Thematik sozusagen

---

reicht weiter zurück, und zwar bis in den Oktober 1950 (vgl. T 814, 9. 10. 1950). Abgeschlossen hat Doderer die „Posaunen" nach eigener Aussage am 12. April 1951 (vgl. CI 43, 13. 4. 1951).

1969 Der erste Versuch, „Das Geheimnis des Reichs" (1927–29; 1930), wuchs sich zu einem „Roman aus dem russischen Bürgerkrieg" aus (vgl. Kap. 6.3). Den zweiten Versuch, „Das letzte Abenteuer" (1936; 1953), ereilte ein ähnliches ‚Schicksal': Er wurde zu einem „Ritter-Roman" (vgl. Kap. 6.4).

1970 Eine Selbstverständlichkeit, an die Doderer auch in späteren Jahren gerne erinnert hat: „Das Musische und das Musisch-Technische verstehen sich immer von selbst (so wie das Moralische, von welchem Vischer das einst gesagt hat)" (CII 370, 28. 11. 1954).

1971 In etwa so: „Die Einheit eines sprachlichen Gebildes muß tiefer liegen als im Inhaltlichen seiner Teile. Ist das so, dann darf dieses Inhaltliche ganz disparat und jeder ‚Satz' des Gebildes (im symphonischen Sinne) thematisch autark sein." Heimito von Doderer: [Begleitbrief zur „Sonatine" an die Herausgeber des „Merkurs"]. In: Merkur 19 (1965), H. 205, S. 348–349; hier: S. 348.

1972 Vgl. den Sammelband „Divertimenti" (H.I.N. 197.000 d. WBR, pag. 155), der die handschriftlichen Manuskripte von „Das letzte Abenteuer" (1936), „Die erleuchteten Fenster" (1939) und „Divertimento No VII" (1951) enthält.

1973 Die Ich-Form ist untypisch für Doderer: Nur ein Roman ist – teilweise – aus dieser Perspek-

nackt (d.h. die Depression selbst bzw. die Darstellung des melancholisch-depressiven Bewusstseins ist das eigentliche Thema). Ja, man ginge wohl nicht zu weit, wenn man behauptete, dass es sich beim „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho“, das möglicherweise das Innerste von Existenz und Werk Doderers bloßlegt, d.h. das womöglich die formale und inhaltliche Quintessenz seines Schaffens enthält, um eines der herausragenden Beispiele für die explizite Darstellung der Depression in der Literatur des 20. Jahrhunderts handelt.

Das „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho“, das zusammen mit dem „Divertimento No III“ (vgl. Kap 5.3) zweifellos das sittlich provozierendste Divertimento ist, das Doderer je geschrieben hat, erzählt die Geschichte eines Mannes, eines namenlosen Doktors, der ohne sein Zutun, aus einer tiefgreifenden existenziellen Schwäche heraus, in moralisch immer noch fragwürdigere Verhältnisse gerät, der sich schuldig macht an sich selbst und an den anderen.

Nicht allein Rambausek, die zweite Hauptfigur des siebten Divertimentos, dürfte an dem seelisch-moralischen Verfall des Doktors schuld sein. Dass er es doch sei, auf den Gedanken könnte man zunächst allerdings kommen. Dieser „Nebenbuhler“ (in vielleicht mehrfacher Hinsicht) ist nämlich nicht gerade einnehmend, scheint er doch wie entsprungen aus dem Handbuch des „Psychosexuellen Infantilismus“ des Wiener Nervenarztes Dr. Wilhelm Stekel. Das „Betasten von Kindern auf dunklen Stiegen“[1974] ist des Staatsbahnpensionisten geheimes Geschäft, sein bedenkliches Bedürfnis. Auf diese schändlich-liederliche Weise sich betätigend, wird er, der Mann mit dem sprechenden Namen, wie Doderer in den „Dämonen“ zugibt (vgl. DD 1201),[1975] bereits in den ersten Sätzen der „Posaunen“ eingeführt: ertappt auf frischer „kinderverzahrender“[1976] Tat, nur dass der schändliche Übergriff nicht „auf dunklen Stiegen“ sich ereignet, wie das Stekelsche ‚Regelwerk‘ vorsieht, sondern in einem halbdunklen Hausflur. Aber auch der Beobachter dieser Szene, besagter namenloser Ich-Er-

tive erzählt („Die Dämonen“); von den Erzählungen sind es knapp ein Drittel, vor allem die späteren, allen voran das „Divertimento No VII“. Vgl. hierzu Löffler, Doderer-ABC, S. 409 f.

1974 Stekel, Psychosexueller Infantilismus, S. 82.

1975 Dass die Etymologie des Namens nicht eindeutig ist, hat Martin Voracek festgestellt. Seiner Meinung nach könne „der bezeichnende Ausdruck ‚Banause‘ aus dem Figurennamen sowohl durch Klangassoziation, als auch (beinahe jedenfalls) durch ein Anagramm“ gewonnen werden. Vgl. Voracek, Rand der Wissenschaft, Beginn des Magischen, S. 418–419; hier: S. 418.

1976 Laut Wilhelm Stekel ist „Kinderverzahrer“ der Wiener Dialektausdruck für „Kinderverzehrer“. Vgl. Stekel, Psychosexueller Infantilismus, S. 315. Stekel berichtet in seinem Handbuch aus den zwanziger Jahren auch von der großen Verbreitung der Pädophilie (S. 311–356); darüber hinaus erwähnt er einen Skandalprozess, „der in Wien dies Thema vor die Öffentlichkeit brachte“ (S. 315).

zähler, scheint nicht ganz ‚sauber', wie eine Redewendung des Deutschen sagt: Wieso hat er sich überhaupt im Hauseingang geirrt? Die Selbstverständlichkeit, mit der hier einer in falsche Hauseingänge steuert, ist fast ebenso verdächtig. Eines wird kurz darauf deutlich: Der intensive Aufenthalt in Schenken, sprich: das notorische Durchführen von „Hebungen", wie Doderer energische Alkoholzufuhren in den „Dämonen" einmal nennt (vgl. DD 1323),[1977] scheint mitverantwortlich zu sein für derlei Irrläufe des Doktors auf dem Nachhauseweg. Wie überhaupt sein seltsam dissoziales Verhalten in der Folge dieser unerfreulichen Begegnung, nämlich einerseits die Gleichgültigkeit gegenüber dem pädophilen Vergehen (nicht etwa zeigt er den ihm namentlich bekannten Täter an), andererseits die Kumpelei mit Rambausek,[1978] dem er tatsächlich Geld leiht (damit dieser sich von der Erpressung durch die Eltern des Opfers freikaufen kann), um ihn anschließend zu demütigen (Kniebeugen als Gegenleistung für den Geldbetrag), – wie also überhaupt diese Folge äußerst seltsamer, wenn nicht gar sittlich verdächtiger Ereignisse erst durch den Alkoholismus verständlich wird, dem der Ich-Erzähler gehörig verfallen scheint.[1979]

Dass aber der Alkoholmissbrauch nur die Folge einer anderen, viel tiefer sitzenden Krankheit ist, dass also eine bestehende seelische Krise durch ihn zusehends an Dynamik und (ironischer) Dramatik gewinnt,[1980] wird in der Folge klar. Angesichts eines Schiffswracks, das er „in jenem Herbste" (PJ 17) häufig besucht (wo ihm nebenbei das Opfer von Rambausek über den Weg läuft), tritt dem namenlosen Ich-Erzähler seine zerrüttete psychische Situation klar ins Bewusstsein (bzw. erleidet er eine schwere Gemütserschütterung). Was er beklagt

---

1977 Zur großen Rolle des Alkohols im Werk Doderers vgl. Gerald Sommer: „Schlaftrunk" – „Umtrunk" – „Satteltrunk": stets ein Anlaß zum Trinken. Alkoholgenuß und die Folgen im Werk Heimito von Doderers. In: SCHRIFTEN 4, S. 223–240.

1978 Zur verdächtigen Nähe zwischen Rambausek und dem Ich-Erzähler bzw. zu der Tatsache, dass „alle Rambausek charakterisierenden Elemente als Schwäche auch im Helden latent vorhanden" sind bzw. „im Verlauf der Erzählung immer deutlicher zum Vorschein kommen", vgl. Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen", S. 107 ff.

1979 Zwar erachtete Doderer die „Psychologie Kraepelin'scher Art und Schule" mit einem Begriff Hermann Swobodas für „‚Seelenschlosserei'" (vgl. TB 881, 14. 11. 1936). Gleichwohl schafft an dieser Stelle ein Zitat aus den Grundlagen für die heutige Klassifizierung psychischer Störungen Klarheit über den Zustand des Helden der „Posaunen": „Die bei weitem wichtigste und folgenschwerste Erscheinung im Bilde des chronischen Alkoholismus ist die *sittliche Verrohung des Trinkers*, das allmähliche Schwinden jener sittlichen Hemmungen, die in jedem Rausche eine neue Erschütterung erfahren. Der Trinker verliert mehr und mehr die Fähigkeit, nach feststehenden Grundsätzen zu handeln, und wird auf diese Weise zum willenlosen Spielball zufälliger Antriebe und äußerer Verlockungen." Kraepelin, Psychiatrie, S. 386.

1980 „Die Neurose erzeugt Depressionen und Angstzustände, zu deren Behebung das Individuum zum Alkohol […] greift." Stekel, Dichtung und Neurose, S. 38.

(bzw. beklagt ‚kriegt‘ von sich selbst im Rückblick des Erzählens), entspricht eindeutig der klassischen (psychoanalytischen) Definition der Melancholie: ein Schmerz ohne Anlass schlägt zu Buche,[1981] eine wie Gift wirkende Wehmut wird konstatiert (vgl. PJ 19).

Wie beschrieben, ist diese Stimmung keineswegs ein Hinderungsgrund, den Weg in den Exzess einzuschlagen, im Gegenteil. Nicht immer aber wartet am Ende eines solchen die Lösung (bzw. Erlösung). Zwar schäumt im „Divertimento No VII“ das Leben gewaltig „über seinen Rand“, was Doderer als Voraussetzung für die reinigende, neuorientierende Kraft des Exzesses verlangt,[1982] die ja „oft peinliche äußere Folgen“ zeitige, aber dadurch immerhin „faktizitär“ sei (vgl. CII 100, 2. 6. 1957). Es gebe aber auch Ausschreitungen – und unser Doktor scheint bei allem äußerlichen Lärm, den seine Saufkumpane und die titelgebenden Posaunen verursachen, eher solchen beizuwohnen –, bei denen das Leben vom Rand zurückweiche, „weil es sich aufgeweicht, erweicht hat“ (CII 100). Diese Art sei „phantasmagorisch, süchtig und lebensflüchtig“, sie habe „weniger oder selten äußere Folgen“, sie neige „nicht eigentlich dazu“ (CII 100). Sie ziehe vielmehr eine „innere Aushöhlung“ nach sich und sei „sehr fühlbar“, „wenn einer dann wieder an Rand und Front des Lebens vor muß“: „und die Scheu gerade davor ist’s, welche dem Trinker immer noch ein weiteres Glas aufnötigt“ (CII 100). Und während erstere Exzesse „höchstens zu einer Kette von sehr faktischen Skandalen“ führten, brächten Exzesse letzterer Art Doderers berühmt-berüchtigte „zweite Wirklichkeit“ herbei (vgl. Kap. 4.3).

Vor dem Hintergrund dieses Zitats scheinen sich tatsächlich alle weiteren Entwicklungen der „Posaunen von Jericho“ abbilden zu lassen. Bevor aber dieser Versuchung nachgegeben werden soll, wäre auf eine weitere Überlegung des Autors zum Thema einzugehen. Das Vorhergehende betraf ja in erster Linie den Erkrankten. Das Folgende geht auch alle anderen an: „Excesse sind das schlimmste nicht. Sie machen deutlich.“ (CII 443, 2. 11. 1964) Was also wäre es, abgesehen vom „tiefen Pessimismus“, auf den „[a]lles Groteske“ laut Doderer ja hinweise,[1983] das der Posaunen-Jux in „Divertimento No VII“ deutlich machen könnte?

1981 Für Freud hat sich der Gedanke aufgedrängt, „die Melancholie irgendwie auf einen dem Bewußtsein entzogenen Objektverlust zu beziehen, zum Unterschied von der Trauer, bei welcher nichts an dem Verluste unbewußt ist“. Freud, Trauer und Melancholie, S. 199.

1982 „Selten auch sind Exzesse ein reiner Schlag in’s Wasser, das zur früheren Glätte dann wieder sich beruhigt. Meist ist da irgendeine neue Strömung hineingebracht worden, die bald fühlbar wird, wenn nur der Kater sich davongeschlichen hat, der uns zunächst, und mit physiologischem Trug, beherrschte.“ DD 80.

1983 „Alles Groteske weist auf tiefen Pessimismus seines Urhebers hin. Irrende Lichter auf dem Trümmerfeld eines Lebens.“ Zit. nach Weber, Heimito von Doderer, S. 88.

Schauen wir uns an, was dem schlechten Scherz voraufgeht, was ihn wohl eigentlich motiviert. Dann sehen wir (bzw. hören), dass die immer schlechtere Gesellschaft, in die der Ich-Erzähler nach der Rambausek-Geschichte gerät, dass diese Gesellschaft, die er, wie sehr sie auch randalierend in Erscheinung tritt, gar in seiner Wohnung duldet,[1984] empfänglich für dezisionistisch angehauchte Reden ist. Derartiges Gedankengut wird auch bereits in der „Strudlhofstiege" verbreitet: „Es handelt sich um die Tat!", tönt da einer, „und um weiter nichts. Die richtig aufgebaute und bis zum Exzeß gesteigerte Tat hat Wert, nichts sonst." (DS 720) Dies reicht offenbar als Begründung dafür hin, dass man durchaus einem Menschen „das Leben ganz und gar unmöglich" machen dürfe (vgl. DS 717 f.). In den „Posaunen" lallt einer der anwesenden Saufbrüder Ähnliches. Bevor der gefährliche Anschlag auf die fast siebzigjährige Nachbarin des Ich-Erzählers, der sich freilich „in der Tiefe mehr tot als lebendig" (PJ 28) vorkommt, durchgeführt wird,[1985] schreit da einer was von, „Größe beweisen", „über sich selbst hinweggehen", „männiglich etwas anschauen lassen", „Ungeheures zu tun mit Leichtigkeit bereit sein" (PJ 29). Es sind die Täter also mit dieser zweifelhaften Geisteshaltung vertraut, die vor dem Zweiten Weltkrieg in gewissen Kreisen en vogue ist.[1986]

Es trägt die Nachbarin als Opfer außerdem ausdrücklich einen Namen, der an das Alte Testament gemahnt (vgl. PJ 29).[1987] In dem (fehlschlagenden) nächtlichen Übergriff der „posaunenblasenden Schufte"[1988] auf die (zum Glück nicht anwesende) Frau Ida eine „antisemitische [Aktion]"[1989] zu erblicken, wie nicht nur Schmidt-Dengler dies tut,[1990] liegt nahe (vgl. Kap. 3.2.5). Die Vermutung, dass

1984 „Keine Gesellschaft zieht so an sich wie die schlechteste." CII 321, 2. 3. 1962.

1985 Vorbild für die Umstände in den „Posaunen von Jericho" ist wohl Doderers Wohnsituation zwei Jahre vor Verfassen dieses Textes. Als er mangels Heizmittel Anfang 1949 erkrankte, war es u.a. auch die Mutter seines Wohnnachbarn, die so genannte „Mame" Gold, die für ihn sorgte: „die alte Dame hat mir Milchpapperln und Cacao gekocht, eine gute, alte, gescheidte Jüdin". Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 379.

1986 Vgl. Christian Graf von Krockow: Die Entscheidung. Eine Untersuchung über Carl Schmitt, Ernst Jünger und Martin Heidegger. Stuttgart 1958.

1987 Zur Namensgebung der Frau Ida vgl. Voracek, Rand der Wissenschaft, Beginn des Magischen S. 416 f.

1988 Dies die schöne Formulierung, die der Neffe des Dichters in einem Briefchen an seinen geliebten „Oheimerl" gebraucht: „Was Deine Erzählung anbetrifft, hab' ich mir ein Bauchweh angelacht, speziell über die Polizeiintervention mit Aidaständchen. Ziemlich beispiellos. Alle Achtung, Du bist und bleibst doch ein posaunenblasender Schuft!!" Brief von Kurt Mayer (7. 12. 1963). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien.

1989 Vgl. Schmidt-Dengler, Posaunenklänge, S. 105.

1990 Laut Tschirky werde in dieser Szene „der Antisemitismus am Modell" gezeigt. Vgl. Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen", S. 67. Man könne aus dem „Divertimento No VII" „un-

der Autor, dessen frühe Sympathie mit der nationalsozialistischen Partei bekannt ist,[1991] hier „das eigene Verhalten in den dreißiger Jahren umwegig-gleichnishaft illustriert“,[1992] drängt sich mehr als auf. Unterstützt wird diese Annahme noch dadurch, dass Doderer wohl durch ganz ‚säkulare‘ Posaunen zu dieser unerhörtesten Begebenheit seiner „Anti-Novelle“ (Heinz Politzer)[1993] inspiriert wurde. Schmidt-Dengler weist in diesem Zusammenhang auf jenen Zeitungsartikel hin, den Doderer im November 1936 in sein Tagebuch geklebt hat (vgl. TB 873, 9. 11. 1936). In ihm wird vom ersten „Deutschen Reichsposaunentag“ berichtet: „4500 Posaunenbläser aus allen deutschen Gauen waren nach Bielefeld gekommen und erfüllten die Stadt zwei Tage hindurch mit ihren Klängen.“ Wem drängt sich jetzt nicht die Vorstellung einer ungeheuren Posaunen-Beschallung auf, eines blechbläsernen Lärms von derartiger Wucht und Intensität, dass Mauern deswegen einstürzen könnten? Schmidt-Dengler hält es jedenfalls nicht für abwegig, dass sich der Autor beim Abfassen des Grotesk-‚Satzes‘[1994] seiner „Posaunen von Jericho“ von den Bielefelder Posaunenbläsern hat inspirieren lassen.[1995]

Von Schuldgefühlen geplagt ist der Ich-Erzähler der „Posaunen“. Gar bis zur (Todes-)„Angst vor einem rächenden Zorne“ (PJ 28) reicht sein Empfinden. Die Depression ist ja meist gekennzeichnet durch eine derartige Gefühlsmelange.[1996] Dem Autor, dessen Hang zu „Disphorien“[1997] bekannt und verbürgt ist (vgl. Kap. 4.2.1), scheint es kaum anders zu gehen. Besonders auch die Schuld-Thematik dürfte als wichtiger Antriebsfaktor seines schriftstellerischen Werks anzusehen sein.[1998] Wie man sozusagen aus Versehen zum Täter

---

schwer herauslesen, daß es sich bei der ‚gepeinigten‘ – oder vielmehr ‚zu peinigenden‘ – alten Dame um eine Jüdin handelt“, meint auch Georg Schmid. Vgl. Schmid, Doderer lesen, S. 53.

1991 Zu Doderers Engagement für den Nationalsozialismus vgl. Horowitz, Heimito von Doderer, S. 154 f.

1992 Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderer 1896–1966, S. 22.

1993 „Es ist, als habe Doderer hier eine Anti-Novelle schreiben wollen, indem er Goethes oft berufenen Satz von der Novelle als einer ‚sich ereigneten unerhörten Begebenheit‘ buchstäblich *ad absurdum* geführt habe.“ Politzer, Realismus und Realität, S. 41.

1994 Zur besonderen Stellung der Blechblasmusik, die bei Doderer stets im Zusammenhang mit dem Grotesken erklingt, vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 180 ff.

1995 Vgl. Schmidt-Dengler, Posaunenklänge, S. 105 f.

1996 Vgl. Freud, Trauer und Melancholie, S. 198.

1997 Ganz im Sinne der hier initiierten Argumentation definiert Doderer: „Die Kette unserer Disphorien ist nichts anderes als die Rekapitulation unserer Sünden, die wir schwerlich werden zu Ende bringen. Die Disphorie ist die Form, in welcher unsere Psycho-Physis uns selbst beichtet.“ RE 52.

1998 Zum Autor, „der sein schlechtes Gewissen immmer wieder auch als Motor seines Lebens und Schaffens begriff und bezeichnete“, vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 389.

werden kann,[1999] das Böse „als Gleichgültiges, als Nicht-wissen-Wollen, oder gelangweiltes Mitläufertum“,[2000] behandelt Doderer vor allem in dem Roman „Ein Mord den jeder begeht“[2001] sowie in der kleinen Meistererzählung „Der Oger“.[2002] Abgesehen davon, dass sich möglicherweise seine gesamte, ebenso hoch komplexe wie hoch komplizierte Theorie von den zwei Wirklichkeiten und ihren Entstehungsbedingungen (Apperzeption und Deperzeption) der Erfahrung besagter Problematik (Melancholie und Schuld) verdankt,[2003] hat sich dieses Thema auch direkt in Doderers theoretischen Bemühungen niedergeschlagen. So unterscheidet er in dem 1962 entstandenen Essay „Literatur und Schriftsteller“ (WdD 189–193) zwischen „errores immundi“ (d.h. schmutzigen Fehlern) und „errores spectabiles“ (d.h. reinlichen Fehlern). In erstere Kategorie fallen jene Fehler, die in „Divertimento No VII“ direkt geschildert werden: „Ausschweifung, Rauflust, Trunksucht und Arbeitsscheu, und wie sie da heißen mögen“ (WdD 192). Zur letzteren Kategorie zählt die noch unschuldige (natürlich dennoch unentschuldbare) ideologische Anhängerschaft, die in „Divertimento No VII“ nur indirekt thematisiert ist (vgl. WdD 192). Zuvor schon, in dem 1960 geschriebenen Aufsatz „Wörtlichkeit als Kernfestung der Wirklichkeit“, hatte Doderer die „ansehnlichen und ehrbaren Irrtümer“, die „errores spectabilis“ als solche charakterisiert, „die so unendlich viel gefährlicher sind, als jene weithin durch die Warnungstafeln offensichtlichen Verfalles gekennzeichneten errores immundi, die schmutzigen Irrtümer, Trunksucht, Ausschweifung, Gewalt-Tat, Lüge und Betrug“ (WdD 200).

Das „Divertimento No VII“ (präziser: der dritte ‚Satz‘ von „Divertimento No VII“) ist also eine Geschichte über „errores immundi“, die in die Nähe der „errores spectabilis“ geraten. Ob die Indizien allerdings hinreichen, um aus

---

1999 „Die Angst vor Entscheidung, die psychologische Unfähigkeit Einzelner, im entscheidenden Moment zuzupacken, führt letztendlich […] zur kollektiven Katastrophe.“ Michael Bachem: Deperception und Schuld: Untersuchungen zu Doderers Spätwerk. In: EINSÄTZE, S. 237–246; hier: S. 240.

2000 Bachem, Doderers Metaphern des Bösen, S. 9.

2001 So liest Michael Bachem Doderers im Dachauer „Exil“ (1936–38) entstandenen Roman „Ein Mord den jeder begeht“ sowohl als autobiographisches Schuldbekenntnis der eigenen politischen Verirrungen als auch als „Darstellung des Jedermanns, dem sehr, sehr spät die Erleuchtung kommt“. Vgl. ebd., S. 12.

2002 Vgl. Martin Brinkmann: Ein Oger frißt selten allein. Anmerkungen zu der Kurzgeschichte „Der Oger“ von Heimito von Doderer. In: SCHRIFTEN 4, S. 377–384.

2003 „Doderers häufige Rede von Verkennung, Verblendung und Nichtsehenwollen hat sein Stigma in der nationalsozialistischen Verfehlung. Denn hier hatte das Anerkennungsbegehren ja schon einmal seinen Ort, wenn auch den falschen, gefunden.“ Bartmann, Der totale Konservative, S. 994.

dieser (humorvoll-)schwarzen Allegorie auf Totalitarismus und Judenverfolgung, den der dritte ‚Satz‘ von „Divertimento No VII“ zweifellos darstellt, den Versuch Doderers herauszulesen, seine eigene NSDAP-Mitgliedschaft, seinen „barbarische[n] Irrtum“ (T 443, 5. 5. 1946), zu rechtfertigen, vielleicht gar zu entschuldigen, muss fraglich bleiben.[2004] Der Autor selbst, der wiederum bekannt ist für seine Koketterie, hätte etwas dagegen: Dadurch, dass ein Schriftsteller „die verbrecherischen Konsequenzen des Ideologischen (sie sind unvermeidlich) nicht im voraus erkannt habe“, werde nichts besser, so der verkappte Selbstjustitiar Doderer (vgl. WdD 192).[2005] Die Exegeten schwanken zwischen der Hoffnung (Hilde Spiel), dass man nur den „genauen Zeitpunkt“ nicht bestimmen könne, zu dem Doderer, „der eine Zeit lang der großdeutschen Idee angehangen hatte, die gräßlichen Folgen erkannte und innere Konsequenzen daraus zog“,[2006] und dem Zweifel darüber (Dietrich Weber), „ob Doderer seinen politischen Irrtum als so schwer eingeschätzt hat, wie es nach 1945 politisch opportun war“.[2007] Ähnlich unbedacht bzw. provokativ (jedenfalls von einem moralischen Standpunkt aus betrachtet) wie Ernst Jüngers Aussage, niemand sterbe vor der Erfüllung seiner Aufgabe,[2008] erscheint in diesem Zusammenhang übrigens Doderers Meinung, dass niemandem (also auch nicht der Frau Ida in den „Posaunen“ und dem gesamten Volk, für das sie symbolisch steht?) getan werde, „wozu er nicht einlädt“ (vgl. T 596, 10. 6. 1948).[2009]

Noch ominöser (bzw. noch angefüllter mit zweiter Wirklichkeit, um hier die entsprechende Terminologie Doderers zu gebrauchen) als dieser Teil der „Posaunen“ gestaltet sich der abschließende vierte ‚Satz‘. Um ihn, der nicht nur die Themen der vorhergehenden ‚Sätze‘ zusammenführt (Rambausek-Geschichte, Wrack-Besuche, Posaunen-Nacht), sondern vor allem auch einen neuen, den vielleicht rätselhaftesten Aspekt ins literarische Spiel bringt (Nasen- und Bartriss), um ihn also zu entschlüsseln, scheint es neuerlich notwendig, dieses „Hauptwerk“ vor dem Hintergrund der Biographie ihres Erschaffers

---

2004 Zur Überwindung der ideologischen Krise durch „Divertimento No VII“ vgl. auch Schmidt-Dengler, Aus dem Quellgebiet der „Dämonen“, bes.: S. 580 ff.

2005 Als „ein Selbstgericht in souveräner Camouflage“ hat Schmidt-Dengler die „Posaunen“ charakterisiert. Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderer 1896–1966, S. 22.

2006 Hilde Spiel: Die österreichische Literatur nach 1945. Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Die zeitgenössische Literatur Österreichs. Kindlers Literaturgeschichte. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945. Zürich, München 1976, S. 11–127; hier: S. 40.

2007 Weber, Halboffizielles, S. 210 f.

2008 Vgl. Ernst Jünger: Auf eigenen Spuren. Zit. nach Heimo Schwilk (Hg.): Ernst Jünger: Leben und Werk in Bildern und Texten. Stuttgart 1982, S. 251.

2009 Zu dieser Thematik allgemein vgl. Alexandra Kleinlercher: Zwischen Dichtung und Wahrheit. Antisemitismus und Nationalsozialismus bei Heimito von Doderer. Wien u.a. 2011.

zu lesen. Wie bereits erwähnt, verleitet hierzu ja nicht zuletzt ein ursprünglich vorgesehener, dann aber verworfener Untertitel, der da lautet: „Aus meinem Leben".[2010]

Vorab ein paar Worte: Zwar ist es in der Germanistik nicht allseits beliebt, Literatur und Leben ihres Erschaffers in Beziehung zueinander zu setzen, d.h. – mit einer Vokabel der psychoanalytischen Literaturwissenschaft gesprochen – „exopoetisch" zu interpretieren (vgl. Kap. 4.1). Dies gilt umso mehr unter den Doderer-Forschern, als diese ja durch Äußerungen ihres Geisteshelden eingeschüchtert sind, demnach das Werk alles, die Biographie eines Schriftstellers gar nichts sei.[2011] Dass ein Autor, der sich stets entschieden gegen das „Direkt-Autobiographische" wendete,[2012] auf diese Weise vielleicht gerade von einem ‚Problem' seines Schaffens ablenken wollte, könnte man wohl in Erwägung ziehen.[2013] Ob man deswegen gleich der Meinung sein müsse, dass „sein Werk […] überhaupt, wie das anderer großer Erzähler, eine einzige große Autobiographie [ist]",[2014] sei einmal dahingestellt. Derselbe Schriftsteller hat allerdings auch gesagt (und zwar ziemlich zeitnah zum Entstehen der „Posaunen"): „eine geistige Aktion und Produktion ist für mich nur diskutabel und möglich als autobiographisches Heurisma" (CI 145, 21. 8. 1952).

Eingedenk der Tatsache, dass diaristische Einträge von Autoren selbst meist schon Resultat literarischer Brechung von Wirklichkeit sind,[2015] erlaubt es sich der Verfasser der vorliegenden Arbeit, Selbstaussagen Doderers als eine Art realgeschichtliche Interpretationsfolie zu verwenden. Vor allem hinsichtlich des vierten ‚Satzes' häufen sich die Einträge im Tagebuch, die eindeutige Bezüge

2010 „Der Autor präsentiert diesen Text als eine autobiographische Phantasie, wobei er offen läßt, ob sie nicht vielleicht auch als autobiographische Dokumentation gelesen werden kann." Weber, Halboffizielles, S. 212.

2011 „[G]egen Germanisten hatte er [Doderer, M.B.] eine Aversion, die auf dem Ärger über jene rein positivistischen Arbeiten beruhte, worin über die Biographie eines Schriftstellers alles und über sein Werk so gut wie nichts zu finden ist. Denn die Person des Schriftstellers verschwinden zu lassen, darum ging es Doderer." Schmidt-Dengler, Das Ritual hatte Sinn, S. 125.

2012 Etwa so: „Das Direkt-Autobiographische im Roman ist erbärmlich; es ist die Art und Weise, wie egozentrische Narren sich zu Künstlern aufblähen." CII 453, 28. 1. 1965.

2013 „Ganz besonders verachten die Theorie-Feindlichen einen Deuter wie Freud, der ihre Intuitionen [diejenigen der Künstler, M.B.] nicht vom Himmel hoch herkommen läßt." Marcuse, Sigmund Freud, S. 131.

2014 Armin Mohler: Gedichte von Doderer [Rez. zu „Ein Weg im Dunklen"]. In: Die Tat vom 28. Dezember 1957.

2015 „Wo immer sich das Individuum sprachlich reflektiert, entfaltet sich ein Prozeß der Fiktionalisierung. Die ichgeschichtliche Dokumentation gestaltet einen literarischen Charakter; der sich biographisch darstellende Autor projiziert ein fiktionales Ich." Manfred Jurgensen: Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch. Bern 1979, S. 7.

herstellen lassen zwischen dem Lebensgefühl des Autors und der Stimmung des Werkes: „Hier, im Finale des Divertimento VII“, so Doderer im Tagebuch, „tritt das Grundgeflecht dieses Winters 1950/51 herauf und wird, in seiner ganzen Unbegreiflichkeit, beinahe faßbar“ (CI 42, 8. 4. 1951).[2016] Geschrieben unter „neuralgischen Schmerzen“, die passend zum Thema erstmals „[n]ach einer durchtobten Nacht“ auftreten (vgl. CI 28, 4. 2. 1951), scheint das „Divertimento No VII“ besonders durch die „Disphorien“ (CI 15, 8. 1. 1951) einer kurz zuvor abgelaufenen Lebensspanne inspiriert. Die „schwere Krise“, die ihn da „bis auf den Grund ausräumte, bis hinab auf einen vordem in solchem Maße kaum berührten Grund“ (CI 9, 1. 1. 1951), hat einen eigenen Ort, den Stadtteil Liechtenwerd. Aber nicht nur die ebendort erblickte Szenerie, bestimmt durch „Gleis-Strähne“, die da „weiter sich verbreiten, mit Draht und Mast in Rauch und Dunst hinab“ (T 821, 18. 10. 1950), die in ihrer trostlosen eisenbahntechnischen Erhabenheit vielleicht gar Erlösung verheißen,[2017] kehrt im „Divertimento No VII“ wieder.[2018] In diese „vom Vorher und Nachher abgesetzte, geschlossene Periode [s]eines Lebens“, auch als „ein überschaubares sozusagen novellistisches Stück Zeit“ charakterisiert (vgl. CI 93, 26. 12. 1951), in deren Vorlauf bereits große Anstrengungen fallen, „unsere existentielle Angst, die letzte Angst nämlich, die einen konkreten Gegenstand nicht mehr vorzuweisen vermag“ (T 716, 8. 1. 1950), zu ergründen, – in diese Zeit also fällt auch die Beobachtung des Schiffswracks bei Nußdorf.[2019] Wie in den „Posaunen“ für den Ich-Erzähler, so

2016 Vorher schon: „[I]m vierten Satz des Divertimento VII muß ich sozusagen ganz Platz finden.“ CI 39, 16. 3. 1951.

2017 Der „delightful horror“, bekanntlich von Edmund Burke dem Erhabenen zugesprochen, kommt mehr noch zum Ausdruck in der Schilderung derselben Liechtenwerder Szenerie in: DD 907 f. Interessant ist auch, dass Doderer dort zur Beschreibung der Wirkung jenes Anblicks die von Hermann Bahr entlehnte Formulierung „nervöse Romantik“ gebraucht. Vgl. Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. In: Ders.: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904. Ausgewählt, eingeleitet u. erläutert v. Gotthart Wunberg. Stuttgart u.a. 1968, S. 85–89; hier: S. 87.

2018 An anderer Stelle weist er darauf hin, dass es eine Original-Gegend des „Divertimento No VII“ gebe: „beim Hochbahnviadukt, beim kleinen Platz von Liechtenwerd mit der weiten Aussicht in eine ‚Werkstättenlandschaft‘; ja, die ist's wirklich, ich hab sie in DVII gegeben“; hinzu kommt: „Und diese ganze Gegend: mit den Schmerzen der Jugend und den Schmerzen der Erinnerung licht und leuchtend unterzogen!“ CI 185, 18. 1. 1953.

2019 Zur äußerlichen Biographie des Autors: Im Sommer 1950 hatte Doderer seine Ausbildung am Institut für Österreichische Geschichtsforschung in Wien abgeschlossen. Auch waren die letzten Korrekturarbeiten an der „Strudlhofstiege“, die im Jahr darauf erscheinen sollte, beendet worden. Während er den Umbruch seines ersten großen Wiener Romans bearbeitete, spazierte er häufig ziellos in der Stadt umher. In Nußdorf entdeckte er ein Schiffswrack, das er nach der Natur beschrieb: ein erstes Mal am 9. Oktober 1950 (vgl. T 814), ein weiteres Mal

scheint das Wrack auch für den Autor des Tagebuchs, der sein Journal ja zunehmend unter den Güterslohschen Leitsatz „Die Tiefe ist außen" stellt (vgl. T 794, 11. 9. 1950), ein Symbol der Angst bzw. eine „Formel der Angst" zu sein, „[n]atürlich derjenigen ohne Grund, die also grundlos ist, grundlos tief" (T 805, 20. 9. 1950).[2020]

Hiermit wäre die Grundstimmung des „Divertimento No VII" näher beschrieben. Die These, dass dieses kleine Meisterwerk thematisch vor allem die Depression zu bewältigen beabsichtigt, könnte sich jetzt weiter erhärtet haben. Nach wie vor offen ist allerdings die drängende Frage, woher diese „existentielle" bzw. „grundlose Angst" eigentlich stammt (im Leben wie im Werk). Dass hierüber eine Prosa Aufschluss geben könnte, die auch als „das selbstbiographisch bedeutsamste Werk" bezeichnet wurde, „das er [Doderer, M.B.] hervorgebracht hat" (Hilde Spiel),[2021] steht immerhin zu hoffen. Eine tiefer gehende, vor keinerlei interpretatorischen Mitteln zurückscheuende Untersuchung wäre also angezeigt, um dieser Prosaarbeit „von hohem autobiographischem Echtheits-Grad",[2022] als welche Doderer selbst sie brieflich annoncierte, auf die Schliche zu kommen.

Wie sich hier mehr als angedeutet hat, ist der Ich-Erzähler also auch im vierten ‚Satz' der „Posaunen" weiterhin im „Kerker der Deperzeption" (T 829, 2. 11. 1950) gefangen. Tatsächlich haben die Exzesse nichts gelöst, „[d]er Pfropfen war mit alledem nicht heraus" (PJ 35).[2023] Indem er erkennt (bzw. im Nachhinein behauptet, es erkannt zu haben), dass er sich in verbrecherischer Weise zeitvergeudend betätigt hat (vgl. PJ 37), begibt er sich ein Stück weit heraus aus dem „schwarze[n] Sonnenschein" (T 717, 12. Januar 1950), in dem seine Psyche steht.

---

am 27. Januar 1951 (vgl. CI 24). Die Beschreibungen, die er anfertigt, kehren wortgenau im späteren „Divertimento No VII" wieder. Vgl. hierzu Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 388. Zur Entstehunggeschiche der „Posaunen" vgl. auch Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen", S. 11–14.

2020 Das Wrack als Sinnbild der maladen geistigen Situation des Ich-Erzählers, als „Chiffre […] diese[s] jämmerlichen Zustand[s]", ist überwiegend anerkannt. Vgl. Robert Blauhut: Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts. Wien 1966, S. 238 f. Auch bei Tschirky so gesehen: „Im Nicht-verlassen-Können des Wracks, des längst unproduktiv Gewordenen und Vergangenen" zeige sich „die Schwäche und Unproduktivität des Helden". Vgl. Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen", S. 133.

2021 Hilde Spiel: Heimito von Doderer. In: Protokolle 67. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik. Wien 1967, S. 10–19; hier: S. 16.

2022 Brief an Hartmann Goertz (3. 1. 1956). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien.

2023 Zwar hat er sich der schlechten Gesellschaft, die laut Doderer ja stets „etwas Dämonisches" (CII 321, 2. 3. 1962) hat, entwunden. Doch einen Gewinn hat er nicht erzielt: „denn einen Ertrag gibt es im Bereich des Dämonischen nie" (CII 321, 2. 3. 1962).

Auch die – ziemlich unglaubwürdige – Behauptung, „seit vielen Wochen keinen Tropfen alkoholischen Getränks“ zu sich genommen zu haben, spricht für den guten Genesungswillen. Der Wechsel der äußeren Umstände (zeitweiliger Umzug in die Wohnung eines Malerfreundes), nicht zuletzt aus dem Grund, um den „bösen Gesellen“ (PJ 35) zu entrinnen, ist ebenfalls positiv zu bewerten. Doch statt seinem Elend ‚richtig‘ auf den Grund zu gehen, verlagert er die Schuld reflexartig nach außen (Rambausek),[2024] hindert er sich keineswegs selbst daran, zur „Erfüllung eines infantilen Imperativs“[2025] zu schreiten (Nasenriss).

Kaum den lustig klingenden Namen des Pädophilen ausgesprochen, dessen im wahrsten Sinne herausragende Eigenschaft in seiner Nase besteht,[2026] woraus einige Interpreten den Schluss gezogen haben, Doderer würde hier ein Motiv aus Gogols absurd-grotesker Erzählung „Die Nase“ fortspinnen,[2027] kommt er auch schon herbei. Er kommt aber nicht allein herbei, sondern in allerübelster Gesellschaft, in Begleitung der Eltern der Kleinen und ihrer Tante. Zum großen Entsetzen des Ich-Erzählers laufen ihm also der pädophile Täter und die Familie seines Opfers bzw. die Erpresserfamilie und der erpresste Pädophile (je nachdem, wie man es betrachtet) am Wrack über den Weg. Auch dies ist ein Thema der „Posaunen“, wie da einer, nämlich der Doktor und Schriftsteller, dessen großes Werk demnächst im Ausland erscheinen wird,[2028] in eine ihm nicht angemessene gesellschaftliche Schicht absackt, wo er sich dann noch weitaus dümmer benimmt als die dort hausenden „glitschige[n] Rest-Menschen“ (CI 36, 9. 3. 1951). Mit Frau Jurak, der „Mutter der kleinen corrupten Neunjährigen“ (CI 37, 9. 3. 1951), kommt es, als hätte man sie ihm nur zu diesem Zweck überlassen, in einem Caféhauswinkel zu obszönen Handgreiflichkeiten und zu einem Rückfall ins alkoholische Element. Bangigkeiten ohne

2024 Zu Hinweisen auf ein mögliches reales Vorbild für Rambausek vgl. T 662 f., 17. 8. 1949.

2025 Stekel, Psychosexueller Infantilismus, S. 352.

2026 Wohl kaum aus reinem Zufall heißt der Päderast in der Wiener Gaunersprache übrigens „Naserer“. Vgl. Dr. Max Pollak: Wiener Gaunersprache. In: Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik; Bd. 15 (1904), S. 171–237; hier: S. 224.

2027 Übrigens wird auch bei Swoboda das Sexualleben des Mannes auf eine skurrile Art mit der Nase in Verbindung gebracht (wohl in dem Sinne, dass die ‚Vorgänge‘ der Nase und des Gliedes derselben Periodizität unterliegen). Vgl. Swoboda, Die Perioden des menschlichen Organismus, S. 24.

2028 Politzer meint deshalb, es ließe sich die Zeit der Erzählung mit einiger Genauigkeit als „die Spanne vom Herbst 1950 bis zum Sommer 1951 feststellen, wenn man nämlich die Bemerkung des Erzählers, daß ‚draußen im Westen … das Erscheinen eines umfänglichen Werkes‘ bevorstand[,] auf die Münchener Publikation der *Strudlhofstiege* im Jahre 1951 bezieht“. Politzer, Realismus und Realität, S. 38. Zu den Entsprechungen der „Posaunen“-Details in der Autor-Biographie vgl. auch Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen“, S. 16 ff.

Ende jedenfalls warten auf den promovierten Helden. Die Nachricht, die er durch einen ehemaligen Saufkumpanen auf seinem Gang durch Liechtenwerd empfängt, dass damals alle Teilnehmer des Posaunenjuxes von der Abwesenheit seiner Nachbarin wussten, nur er nicht, dass demnach er das eigentliche Opfer des Scherzes war, dürfte auch nicht gerade dazu beitragen, sein Vertrauen in die eigene Wahrnehmung zu stärken. Kurz darauf befindet er sich schon wieder mit Frau Jurak „schweinshalber" (PJ 50) in irgendeiner Lokalecke, wobei er ausgerechnet von Rambausek (so scheint es ihm jedenfalls) gesehen wird.

Präsentiert das „Divertimento No VII" zuvor jeweils ein Handlungselement (Rambausek-Geschichte, Wrack-Besuche, Posaunen-Scherz) vergleichsweise rund und breit auserzählt, kommt es hier im vierten ‚Satz' zu einer raschen Folge neuer und immer noch unglaublicherer Entwicklungen. Ihren absurden Höhepunkt erreicht diese dichte Folge von Ereignissen schließlich am Schiffswrack, kurz nachdem sich jenes Unglück ereignet hat, in dessen Folge Rambausek, der Retter der fast im Wrack ertrunkenen Kleinen, als „langhingestreckte Nase" (PJ 54) am Ufer liegt. Er ist nicht bei Bewusstsein, weswegen man wohl kaum sagen kann, dass er der medizinisch fragwürdigen Wiederbelebungsmaßnahme, die ihm gleich verabreicht wird, entgegen sieht. Ehe es aber endlich zum so genannten Nasenriss an Rambausek kommt,[2029] erläutert der Ich-Erzähler seine schwer neurotische Motivation zu dieser Tat. Er habe in seiner Vergangenheit (über die der Leser nicht mehr erfährt als eben dies) – auf offener Straße, an einem wildfremden Mann um die dreißig, der „mit dämlicher Miene seinen außerordentlich entwickelten Vollbart dahintrug" (PJ 55) –[2030] einen Bartriss verübt! In dem Glauben, dass ihn dieser „Fall apriorischer Kurzerledigung" (PJ 55) vor weiterem Unheil bewahrt habe, erhofft er sich also vom Nasenriss die Befreiung von Rambausek und allem – seiner Meinung nach damit zusammenhängenden – Übel.

Bei Nasen- und Bartriss dürfte es sich um unterschiedliche Symptomatiken ein und derselben neurotischen (Kinder-)Krankheit handeln, unter der der

---

2029 Zur möglichen Beeinflussung des Nasenrisses durch Dostojewski, in dessen „Dämonen" ein gewisser Stawrogin die Redewendung „jemanden an der Nase herumführen" allzu wörtlich nehme, vgl. Chevrel, „Die Dämonen": Doderer und der Fall Dostojewski(s), S. 161.

2030 Indem Schröder „die Beziehung zwischen Physiognomik und Gewalt" berücksichtigt, die im Werk Doderers virulent ist, kommt er zu der Überzeugung, Doderer übernehme „die Auffassung des Nationalsozialismus vom ‚Untermenschen'". Vgl. Schröder, Apperzeption und Vorurteil, S. 362 f. Mal abgesehen davon, dass diese Kritik eine in dieser Absolutheit unzulässige Gleichsetzung von Autor und Erzähler vornimmt, offenbart Schröder hier, vermutlich ohne es zu merken, auch eigene tief verwurzelte Ressentiments, demnach einem nämlich ausschließlich das ‚jüdische' Gesicht missfallen könnte!

(erwachsene) Ich-Erzähler in den „Posaunen“ zweifellos leidet. Nur das siebte Divertimento in den prüfenden Blick nehmend (d.h. – mit einer Vokabel der psychoanalytischen Literaturwissenschaft gesprochen – rein „endopoetisch“ interpretierend), erhält der Betrachter allerdings kaum Hinweise darauf, welcher seelische Konflikt genau es sein könnte,[2031] der sich hier in Depression („die Wehmut fraß an mir wie ein Gift“) und Dissozialität (scheinbar willkürliche Nasen- und Bartreißerei) ausdrückt.[2032] Vorausgesetzt, die Nase vertritt tatsächlich „stets den Phallus“, wie Michail Bachtin meint,[2033] könnte man versuchshalber auf eine Art ödipalen Konflikt schließen (kastrative Attacke auf den greifbaren Stellvertreter des – zipfenden und zu tropfen gewillten (vgl. PJ 7 + PJ 54) – Genitals im Gesicht eines Nebenbuhlers, vorausgesetzt natürlich auch, der Ich-Erzähler aus den „Posaunen“ hat ebenfalls latente pädophile Neigungen, worauf es allerdings Hinweise geben könnte), der hier ausgetragen wird. Welchen tiefenpsychologischen Grund aber die neurotische Zwangshandlung in der Jugend gehabt haben könnte,[2034] bliebe damit weiterhin völlig offen.

Um tiefer gehende Aussagen über diesen wesentlichen thematischen Aspekt von „Divertimento No VII“ machen zu können, scheint es nun also tatsächlich, wie bereits angekündigt, unerlässlich, sich auf eine umfangreichere Spurensuche zu begeben. Und sie müsste sowohl das gesamte Werk des Autors beachten als auch dessen psychographische Hintergründe mit einschließen.[2035] Die Hoffnung ist, auf diese Weise herausfinden zu können, welche dem Bewusstsein unangenehme Vorstellung hier verdrängt und „durch Übertragung des freigewordenen Affektes auf eine andere, scheinbar weniger peinliche Vorstellung“[2036]

2031 Zur „Rätselhaftigkeit“ der Krise vgl. auch Politzer, Realismus und Realität, S. 46.

2032 Zur „dissozialen Persönlichkeitsstörung“ vgl. Taschenführer zur ICD-10 Klassifikation psychischer Störungen, S. 222 f.

2033 Vgl. Bachtin, Die groteske Gestalt des Leibes, S. 15.

2034 „Unter Zwangshandlung verstehen wir eine Handlung, deren Unsinnigkeit und Strafbarkeit von dem Individuum erkannt wird, die sich aber immer wieder übermächtig gegen seinen Willen und gegen seine Überzeugung durchsetzt. Der Zwangsneurotiker steht unter der Herrschaft eines Affektes, welcher seinen Intellekt unterjocht hat.“ Stekel, Psychosexueller Infantilismus, S. 354.

2035 Weshalb Michael Titzmann meint, es könne nur zwei grundsätzlich verschiedene Intentionen der Verwendung psychologischer Theorie im Umgang mit Texten geben, nämlich die Rekonstruktion der Textbedeutung oder das Interesse an der Autorpsyche, ist nicht ganz nachzuvollziehen. Vgl. Titzmann, Psychoanalytisches Wissen und literarische Darstellungsformen des Unbewußten in der Frühen Moderne, S. 331. Vor allem das vorliegende Beispiel zeigt doch sehr deutlich, dass der Rückgriff auf die Autorpsyche notwendig sein kann, um der Textbedeutung näher zu kommen.

2036 Stekel, Psychosexueller Infantilismus, S. 354.

zur Zwangsvorstellung ausartet.[2037] Da der Mechanismus des Zwangsimpulses nachweislich stets eine sexuelle Wurzel besitzt,[2038] ist es wohl nicht zu weit hergeholt, wie eben bereits angedeutet, in der Verkumpelung von Ich-Erzähler und Rambausek eine Fährte zu erkennen, die der Autor gespurt hat (man denke auch nur an das Händchenhalten am Krankenbett von Rambausek, das der Ich-Erzähler zum Schluss noch betreibt, gefolgt von einem ähnlich gearteten Kontakt, den er kurz danach in der Straßenbahn zu einem kleinen Mädchen pflegt). Möglicherweise kämpft der unter Reißzwang Leidende gegen den unbewussten Wunsch an, ein ihn reizendes verbotenes Sexualobjekt anzurühren?

Eine deutlichere Spur führt zu einer anderen Kurzgeschichte des Autors. Es handelt sich um die Erzählung „Bett und Bart" aus dem Jahr 1964. Diese kleine Prosa, bei der es sich um eine der letzten Erzählungen des Autors überhaupt handelt, gehört hier unbedingt erwähnt, enthält sie doch eine Passage, die nahezu textidentisch ist mit der wohl zentralen Stelle in den „Posaunen".[2039] Man könnte geneigt sein anzunehmen, dass Doderer hiermit, indem er also Textteile aus einer Jahre zuvor bereits publizierten Erzählung nochmals verwendete, künftigen Interpreten seines „Hauptwerkes" bewusst einen Hinweis geben wollte. Was der Erzähler aus den „Posaunen" nämlich nachträglich befürchtet – „ob die Sachen nicht bis zu einer haarigen Durchwucherung meines ganzen Seins gediehen wären", hätte er in seiner Jugend nicht den Bartriss verübt, „zu einer Art Bartinfiltration, oder bis zur Entstehung einer riesigen Bartflechte; oder wäre ich etwa selbst in irreversibler Weise ganz außerordentlich bärtig geworden?" (PJ 57) –, das klingt wie eine Vorwegnahme der Entwicklungen in der weitaus später entstandenen Kurzgeschichte „Bett und Bart" (E 338–343). Nur dass besagte Geschichte, die in humoristisch-rätselvoller Weise im Grunde von einer zweijährigen Schwerstdepression berichtet, den Beweis dafür liefert, dass auch ein in der Jugend verübter Bartriss, „der sogar den Sturz des am Barte Gerissenen auf's Gesicht zur Folge gehabt hatte, den sogenannten ‚Plauz'" (E 341),[2040] nicht zwangsläufig Immunisierung vor seelischen Talfahrten bietet.

2037 „Der Wiederholungszwang wiederholt eine unbewältigte massive ‚Ruhestörung'; damit zeigt er auf der Ebene des Primärvorgangs an, was dem System insgesamt aufgegeben ist – eine Rückkehr in einen Zustand jenseits aller Erregungseinbrüche und -bindungen, eine finale Wiederholung." Eckhard Lobsien: Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache. München 1995, S. 249.

2038 Vgl. Stekel, Psychosexueller Infantilismus, S. 354 f.

2039 Schon Tschirky ist dieser Zusammenhang aufgefallen, aber ohne dass es ihm gelungen wäre, hieraus interpretatorische Funken zu schlagen. Vgl. Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen", S. 187 f.

2040 Die zentrale Bedeutung der Plauz-Thematik kommt erst seit der Veröffentlichung von „Unter

Auch „Bett und Bart“ erzählt aus der bei Doderer äußerst seltenen, für ihre „Unzuverlässigkeit“ bekannten Ich-Perspektive, und zwar von einem Mann, der angeblich wegen seines großen Bartes, den er sich hat wachsen lassen (gleich demjenigen des Tiroler Freiheitskämpfers Andreas Hofer), von seiner Frau des häuslichen Heimes verwiesen worden ist. Sich in die Wohnung eines Bekannten einmietend, der ins Ausland übergesiedelt ist, stellt er alle sozialen Aktivitäten weitgehend ein (ausgenommen die berufliche Tätigkeit, die unbenannt bleibt) und begibt sich sozusagen „in Mission Null“, wie es von einem ähnlichen, im „Existenzstreik“[2041] befindlichen Individuum im Werk Doderers heißt, nämlich von Pelimbert dem Indiskutablen in den „Merowingern“ (vgl. DM 117). Jedenfalls wird das Schlafen bei offener Glastür zum sommerlichen Garten hin neuerdings seine Lieblingsbeschäftigung;[2042] denn, so behauptet er wenigstens: „Ein Mensch im dichten Barte schläft wohl.“ (E 339)

Kurzzeitig aus dem existenziellen Schlaf aufgestört durch den Wunsch seiner Frau nach Annulierung der Ehe, wodurch sich sein Zustand zu dauerndem Schuldgefühl steigert – „Beklemmung“, „die von der Schuld herkommt“ (E 339) –; auch nicht wenig beunruhigt durch die Gedanken an die „Bemerkungen eines Ohnverschämten“ (E 339), der als Grund für den Bartwuchs „die Transformierung der endenden Manneskraft in ein anderes Medium“ vermutete (dass dieser Ohnverschämte als außerordentlich großnasig beschrieben wird, sollte zu denken geben!), zieht sich die Hauptfigur noch weiter sozusagen in ihren wohl genährten Bart zurück. Nicht nur fürderhin jeglichen außerberuflichen Umgang mit den Menschen meidend, sondern sich sogar vor jeglichem Gang durchs Viertel in auffallend neurotischer Manier fürchtend, kümmert sich der Ich-Erzähler in erster Linie um die „Ernährung“ seines Barts (vgl. E 340), der natürlich das Symbol für die Depression ist. Wie heißt es bei Krafft-Ebing über die Melancholie:

> Die peinliche Steigerung des psychischen Schmerzes durch jeden psychischen Akt setzt Trägheit, Vermeidung jeder Arbeit, Vernachlässigen der Berufsgeschäfte, Vor

---

schwarzen Sternen“ (1966) darin zum Ausdruck, dass Doderer hier dem „Divertimento No VII“ eine mottohafte inhaltliche Überschrift vorangestellt hat, die in Reimen gefasst das Prinzip des – in den „Posaunen“ gar nicht namentlich genannten – Plauzes besingt (vgl. E 154).

2041 Für die Vokabel „Existenzstreik“ habe ich mich bei Wolfgang Schömel, neben Martin Mosebach wohl der einzige zeitgenössische deutschsprachige Schriftsteller, der sich dezidiert auf Doderer als sein Vorbild bezieht, zu bedanken. Vgl. die Erzählung „Der Existenzstreik“ in: Schömel, Die Reinheit des Augenblicks, S. 169–213.

2042 „Die ‚Faulheit‘ der Melancholiker (zum Beispiel verlassen sie tagelang nicht ihr Bett) ist das Zeichen für einen Rücktritt in eine ‚innere‘ Welt, diese innere Welt aber ist mitsamt allem die Welt des Todes. Nicht nur die Gedanken richten sich auf den Tod, sondern die Struktur dieser Welt selbst leugnet das Leben.“ Földényi, Melancholie, S. 335.

> sich hin brüten, Neigung zur Abschliessung und Bettruhe, der Mangel an Selbstvertrauen lässt ein Begehren nicht mehr erreichbar erscheinen und verhindert sein Uebergehen in ein Streben.[2043]

Erst indem er den „Kern [s]einer Furcht" (E 341) bloßlegt, indem er herausfindet, was verantwortlich ist für „alles Übel und diese Trauer und wie Grundwasser heraufsickernde Ängstlichkeit" (E 340), kommt er auch innerlich zur Ruhe. „Bett und Bart" schildert an dieser Stelle nicht nur dieselbe Erinnerung wie die „Posaunen", sondern die Kurzgeschichte gibt den Bericht über den in der Jugend verübten Bartriss auch noch, wie gesagt, nahezu wortwörtlich, nur unwesentlich abgeändert, nämlich im Technischen detaillierter, erweitert etwa um den Fachterminus des „Plau(t)z",[2044] wieder.

Der Ich-Erzähler mag glauben, was er erzählt. Der Autor jedenfalls spielt mit dieser Möglichkeit, dass der Leser den in Bett und Bart Gefesselten als neurotischen Spinner entlarvt. Nicht nur erzählt der Ich-Erzähler die Ereignisse, sondern in der Brechung seiner Wahrnehmung erscheinen sie doppelt verdächtig. Dass einer, der eine derart abwegige Kausalität wie die zwischen Bartriss und Gemütsniedersturz behauptet, einen nach wie vor brüchigen Erzählstandort inne hat, ist evident. Der Bart jedenfalls, soviel lässt sich wohl sagen, wird als das Symbol einer frühen Verdrängung kenntlich, die sich aktuell in akuter Depression niederschlägt.

Auch auf die Gefahr hin, sich der „neurosenorientierten Interpretation"[2045] schuldig zu machen, gilt es den eben gemachten Befund ernst zu nehmen. Für

2043 Krafft-Ebing, Die Melancholie, S. 8.

2044 Wie anfällig Doderer selbst für die Bartreißerei gewesen ist, belegt ein natürlich auch sehr kokettes Schreiben an Hanns von Winter, in dem er von einem riskanten Augenblick berichtet, den er auf seiner „Strudlhofstiegen"-Tournee durch Deutschland erlebte: „In Stuttgart, das vergaß ich zu erzählen, ging, als ich in der Bar des Hotels in einem ganz niederen Fauteuil saß, ein geradezu ungeheurer Bart über mich langsam hinweg. Dennoch appercipierte ich ihn zu spät: vielleicht zu meinem Glücke. Denn einen Riss hätt' ich kaum zu unterlassen vermocht; ein solcher aber würde wohl – infolge meines tiefen Angriffspunktes und der daher vervielfachten Wucht, auch durch die Fülle des zu greifenden Materiales! – weitgehende Folgen gehabt haben: das heisst, es wäre zum sogenannten ‚Plautz' gekommen, id est, der Bärtige wäre glatt auf's Maul gefallen. Solches also unterblieb, vielmehr nahm der Bart mir gegenüber an einem Tische Platz und verschloss einen erheblichen Teil des Horizontes, der gerade in dieser Gegend sonst einige hübsche Aspekte dargeboten hätte. Mein Fußwinkel stieg damals (es war am Montage, dem 19. November, abends, wie ich aus meinem Journal entnehme) innerhalb weniger Sekunden insgeheim unter dem Tische auf 160 Grad." Brief an Hanns von Winter (10. 12. 1951). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien.

2045 László F. Földényi: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. München 1999, S. 462.

all das Bärtige im Werk Doderers, den Barthass und den Bartwuchs, ließe sich auf diese Weise eine Erklärung finden. So ist der Bart in den „Merowingern“ „ein Zentralmotiv von Childerichs genealogischem Wahn“.[2046] Dass sich hier ein „Fall von Vatermord“[2047] ereignet, dass also mit dem Erzwüterich Childerich III. symbolisch der Vater abtransportiert wird – „ohne den Knebel wär's ein brüllender Bart gewesen“ (CI 325, 23. 7. 1954; vgl. auch DM 267) –,[2048] hat die Forschung behauptet. Hierfür spricht auch die häufige Thematisierung eines prügelnden Vaters im Werk Doderers. So ist in „Ein Mord den jeder begeht“ von einem Vater die Rede, der „von einem brutalen und wie nach innen gekehrtem Zorne plötzlich erfaßt“ werden und die Wohnung „in einen Hohlraum des Schreckens“ verwandeln kann (vgl. M 6). In der „Strudlhofstiege“ tritt der Vater von René Stangeler ebenfalls „aggressiv, brüllend, trampelnd“ (DS 110) in Erscheinung. Bevor er den Raum betritt, gehen Türen nicht nur sehr plötzlich auf, „sondern sie explodieren gleichsam, als hätte ein Überdruck dahinter geherrscht“ (DS 150). Dann knallt es Ohrfeigen, werden Fußtritte verteilt. In den zu kakanischen Zeiten spielenden „Wasserfällen“ äußert der Erzähler einmal seine Ansicht über den „Geist jener Zeit“: Aussprachen fänden damals „kaum jemals statt“. Bezeichnend ist wohl der folgende Zusatz: „Auch nicht zwischen Vätern und Söhnen.“ (DW 326)

Der Zusammenhang von Potenz und Bartwuchs, den auch die Geschichte „Bett und Bart“ herstellt, findet sich in den „Merowingern“ auf die Spitze getrieben. Hier geht eine „das gewöhnliche Maß weit übersteigende Manneskraft“ (DM 32) einher mit enormer Bärtigkeit. Auch im „Grenzwald“, allerdings ungleich feinsinniger, ist diese Beziehung evident: Das Bild, das Dr. Alfons Halfon von seinem nominellen Vater hat, dessen gewaltiger Bart mehrfach hervorgehoben wird (vgl. DG 27 ff.), ist kein gutes. Auf dem Hochzeitsfoto, das die verstorbene Mutter mit dem zweiunddreißig Jahre älteren Ephraim Halfon zeigt, wirkt letzterer „wie ein Oberpriester des Baal in Zivil, und er hätte eigentlich ein blutzbespritztes weißes Gewand tragen und ein gewaltiges Messer in der Hand halten müssen, mit welchem eben ein Opfer geschlachtet worden war“ (DG 29). Tatsächlich scheint der Sohn den Vater,

2046 Vgl. Meyer, Genealogie, Geschichte und Gregor, S. 209.

2047 Als Beweis für eine wenigstens partielle Identität zwischen Doderers Vater und Childerich III. dient Wolff ein authentisches Zitat, das letzterem in den Mund gelegt wird: „Dieser ist der ördinärste!“ So beschimpft Childerich III. den Doctor Döblinger, bekanntlich das Alter Ego des Autors. Und: „Mit ähnlichen Worten hatte einst Karl Wilhelm von Doderer seinen Sohn tief gekränkt.“ Vgl. Wolff, Heimito von Doderer, S. 119.

2048 Zur Verbindung von „Divertimento No VII“ und „Die Merowinger“ vgl. auch Blauhut, Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts, S. 239.

vor allem wohl dessen unersättliche geschlechtlichen Bedürfnisse, für den Tod der Mutter verantwortlich zu machen. Ihm schwant es gar, dass er ihn hasse (vgl. DG 36).

Dass auch Doderers Ekel vor der „väterlichen Rasse, deren dunkle Hartleibigkeit für [ihn] an's Unappetittliche [sic] grenzt" (TB 504, 25. 6. 1932), wohingegen er sich der Mutter „physiologisch in manchem verwandt" (TB 504) fühlt,[2049] gute Gründe hat, ist biographisch verbürgt. So weiß Horowitz zu berichten, dass „[d]ie Erziehung seines strengen despotischen Vaters, der von den Leuten in der Prein nur ‚Zeus' gerufen wurde, dem kleinen Heimito große Schwierigkeiten [machte]".[2050] Laut Fleischer war der Vater ein „autoritäres Mannsbild und sorgender Tyrann" gewesen, „ein Fels des Vertrauens – an dessen Übermächtigkeit seine Kinder weitgehend scheiterten".[2051] Pfeiffer hat darauf hingewiesen, dass der Vater „– dies ist auch von anderen seiner Kinder bezeugt – einen nervösen Terror auf sie ausgeübt haben"[2052] dürfte. Für Löffler gilt es als ausgemacht, dass zahlreiche der skurril-brachialen Kurzgeschichten Doderers „auf Kindheitsängste um einen habituell prügelnden und tretenden Vater" zurückgehen.[2053] Und Dorothea Zeemann berichtet in ihren Erinnerungen davon, wie sehr Doderer von den Gedanken an den „alten Adler", wie er seinen Vater genannt haben soll, gefangen genommen war; ihr ironischer Kommentar: „O mei, o mei, ein Ödipuskomplex".[2054]

Der heftige Riss am Bart, wie er in „Diveritmento No VII" und „Bett und Bart" verübt wird, dürfte sich somit als ein literarischer Griff an die psychohistorischen Wurzeln der Dodererschen Depression zu erkennen gegeben haben.[2055] Die Menge und die Stichhaltigkeit der Beweise verbürgt die le-

---

2049 Die große Bedeutung, die die Eltern im „Kinderseelenleben aller späteren Psychoneurotiker" spielen, hat Freud hervorgehoben: „Verliebtheit gegen den einen, Haß gegen den andern Teil des Elternpaares gehören zum eisernen Bestand des in jener Zeit gebildeten und für die Symptomatik der späteren Neurose so bedeutsamen Materials an psychischen Regungen". Freud, Traumdeutung, S. 265.

2050 Horowitz, Heimito von Doderer, S. 137.

2051 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 24.

2052 Pfeiffer, Heimito von Doderers Alsergrund-Erlebnis, S. 14.

2053 Vgl. Henner Löffler: „Trethofen" (und andere späte Erzählungen). In: Schriften 2, S. 131–140; hier: S. 132 f.

2054 Vgl. Zeemann, Jungfrau und Reptil, S. 57 f.; hier: S. 58.

2055 Auch Georg Schmid sieht das „Divertimento No VII" eng mit Doderers „fraglos sehr intensiv empfundenen Depressionen" verknüpft, „die aber sicherlich auch Resultat seiner – durchaus klassen- oder kulturspezifischen – Kindheits- und Jugenderfahrungen sind, die ihn, wie vor allem das ‚Divertimento No 7' […] so deutlich zeigt –, auch in seinen späteren Lebensjahren nie mehr losließen und in hohem Maße disponierten". Schmid, Doderer lesen, S. 52.

benslange Verbandelung mit dem Popanz „eine[r] furchtbare[n] Jugend“ (T 721, 30. 1. 1950),[2056] deren „wiederkehrende[r] Schmerz“ (T 735, 4. 3. 1950) als Antriebsmotor des literarischen Werkes anerkannt gehört.[2057] Vielleicht könnte man, wie Tilman Moser dies im Fall von Franz Kafkas Erzählung „Eine kleine Frau“ getan hat, eine „Art selbstdiagnostisches Vermächtnis“[2058] in „Divertimento No VII“ vermuten. Und wenn man sich denn unbedingt dem Blick in die Schmerzenskammer einer Autorseele verweigern möchte, wenn man den Kontakt mit der psychischen Struktur des Autors um jeden Preis vermeiden will,[2059] könnte man ersatzweise auch davon sprechen, in dieser Prosa das so genannte „psychodramatische Substrat“[2060] erkannt zu haben.[2061] Wie zur parademäßigen Illustration des nunmehr (exopoetisch) dingfest gemachten ödipalen Grundkonflikts ist außerdem noch ein kleiner Text Doderers überliefert, an entlegener Stelle publiziert und im interpretatorischen Geschäft bisher unbeachtet geblieben, der den entlarvenden Titel „Die Hölle“ trägt:

> Der Hausvater erschien am Frühstücks-Tische, noch die Bettfedern im Barte. Die Mutter thronte frisch und glatt hinter ihrem gewaltigen Vorbau. Ihre Augendeckel klappten zweimal langsam. Die Kinder mußten morgens den Vater zur Begrüßung küssen. Sie taten es ungern. Im Barte war ein Geruch, von dem sie noch nicht begreifen konnten, wie der gerade dorthin gekommen sein mochte. Der jüngste Sohn, drei-

2056 Schmid getraut sich sogar, den Hang des Autors zu Reißbrettskizzen als Ausdruck des ödipalen Konflikts zu interpretieren, in dem Doderer gefangen war: Der Vater ein Baumeister, ein Konstrukteur, versuchte der Sohn es diesem gleichzutun, ihn zu übertreffen. Vgl. ebd., S. 163 f.

2057 Das meistens mehr als weniger zerrüttete Verhältnis, das die Dichter und Denker zu ihren Erzeugern haben, zeichnet nicht selten für die schönsten künstlerischen Produktionen verantwortlich: von Kafkas „Brief an den Vater“, um das wohl bekannteste literarische Dokument zu nennen, bis hin zu Peter Sloterdijks „Kündigung des Familienvertrages“, in dem der Dichter-Philosoph die offizielle Abtrennung von seiner ‚unappetitlichen‘ Herkunft, mithin eine geradezu idealtypische Psychohygiene betreibt. Vgl. Peter Sloterdijk: Kündigung des Familienvertrages. In: Kurt Kreiler/Claudia Reinhardt/Peter Sloterdijk (Hg.): In irrer Gesellschaft. Verständigungstexte über Psychotherapie und Psychiatrie. Frankfurt a.M. 1980, S. 9–11.

2058 Tilman Moser: Das zerstrittene Selbst. Kafkas Erzählung „Eine kleine Frau“. In: Ders.: Das zerstrittene Selbst. Frankfurt a.M. 1990, S. 57–70; hier: S. 68.

2059 Zu den Widerständen gegen die psychoanalytische Biographik vgl. Rutschky, Studien zur psychoanalytischen Interpretation von Literatur, S. 107.

2060 Matt, Literaturwissenschaft und Psychoanalyse, S. 68.

2061 Zu diesem von Peter von Matt eingeführten heuristischen Theorem vgl. auch das Kapitel „Literaturwissenschaft“ in: Lohmann/Pfeiffer (Hg.), Freud-Handbuch, S. 329–347; bes.: S. 337.

> jährig, dachte oft darüber nach, wie er seinen Vater ermorden könne, ohne erwischt zu werden. Der Kaffee war lauwarm, ganz hell und mit viel Haut![2062]

Das Finale von „Divertimento No VII" hat der Forschung viel zu wenig Rätsel aufgegeben. Überraschend, wenn nicht beunruhigend einhellig ist man hier der Meinung, dass sich der Ich-Erzähler schlussendlich selbst befreit (vgl. Kap. 2). Die vielfach vertretene Ansicht, er würde vor allem die eigene „Dummheit" überwinden, rekuriert wohl auf Doderers koketten – nach Beendigung der „Posaunen" niedergeschriebenen (vgl. CI 64, 12. 8. 1951) – Aphorismus aus den „Neunzehn Lebensläufen", sein „eigentliches Werk" bestehe, „allen Ernstes, nicht aus Prosa oder Vers: sondern in der Erkenntnis [s]einer Dummheit" (E 496). Vielleicht liegt hier ja nur eine begriffliche Verwirrung vor. Dass Dummheit und Depression immerhin dieselbe psychosexuelle Ursache haben können, legt Karl Landauer nahe: „Dummheit ist […] vor allem auch eine Form der Erledigung des Hasses, namentlich desjenigen, der aus dem Ödipuskomplex stammt."[2063]

Was aber spräche ernstlich dafür, das „Divertimento No VII" als „die Geschichte eines Menschen" zu lesen, „eben des Ich-Erzählers, der allen Ernstes seine eigene Dummheit erkennt"?[2064] Wie könnte man guten Gewissens argumentieren, dass hier „ein Mensch" porträtiert wird, „der sich selbst düpiert und sich doch noch befreien kann"?[2065] Und in welcher Weise könnte sich die behauptete „Überwindung der Dummheit"[2066] literarisch manifestieren? Welche Gründe gäbe es dafür, „Selbsterkenntnis des Erzählers und Überwindung seiner Krise"[2067] zu konstatieren? Was stützt überhaupt die These, „that the narrator's crisis is resolved and that he is now free to leave the scene of his suffering"?[2068]

Wolfgang Fleischer etwa stellt fest, dass der Ich-Erzähler sich am Ende – zu Beginn seiner Reise im Schnellzug Richtung Westen – „in endlich wieder ausgeglichener, wenn auch sehr empfindsamer Verfassung" befindet. Die hohe Sensitivität, die für die „geradezu euphorischen" Beschreibungen verantwortlich zeichne, sei Indiz für ein „unerwähnt bleibendes Glück".[2069] In dieselbe Kerbe schlägt auch Roland Koch, der im letzten Abschitt der „Posaunen" „eine im-

2062 Zit. nach Horowitz, Heimito von Doderer, S. 170 f.
2063 Landauer, Zur psychosexuellen Genese der Dummheit, S. 478.
2064 Schmidt-Dengler, Posaunenklänge, S. 103.
2065 Schmidt-Dengler, Einleitende Worte zum Doderer-Abend, S. 3.
2066 Löffler, Doderer-ABC, S. 111.
2067 Gerald Sommer: Heimito von Doderer: „Technische Mittel". Fragmente einer Poetik des Schreibhandwerks. Wien 2006, S. 203.
2068 Shaw, Doderer's „Posaunen von Jericho", S. 149.
2069 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 390.

mense und intensive Hoffnung“[2070] spürt; „unbemerkt und unerwartet“ sei der Ich-Erzähler dabei, „glücklicheren Empfindungen entgegenzureisen“:

> Das Vergnügen an unmittelbar sinnlichen Eindrücken, das Bewußtsein, verreisen zu können, winzige Anzeichen von Frieden und Sommer genügen, um ein Glück aus dem Unglück entstehen zu lassen, um eine ungewöhnliche Zuversicht zu bilden.[2071]

Täusche ich mich, wenn ich auch bereits in diesen Stimmen leise Zweifel anklingen höre am Zustand des glücklichen Reisenden und Neu-„Apperzipierers“?[2072] Einmal mehr bleibt es Georg Schmid vorbehalten (vgl. Kap. 2), erste klare Bedenken anzumelden.[2073] Seiner Beobachtung zufolge werde in „Divertimento No VII“ „der Schauplatz der Niedertracht vermittels Westbahn (dieser Tramway, die bis Paris reicht) geflohen“;[2074] und auch der „in ‚Dur‘ stehende Komplex 23 aus dem ‚4. Satz‘ dieses Textes“ sei für sein Gefühl „von der Wehmut unterhöhlt“.[2075]

Von einer Klugheit, die dieser Ich-Erzähler erreicht haben könnte, sollte eigentlich genauso wenig die Rede sein wie von einer Dummheit, der er zeitweilig aufgesessen wäre. Selbst wenn die Dummheit ein Synonym für die Depression wäre, ginge das Gedankenspiel nicht auf. Denn das Gegenteil der Depression ist das unbeschwerte, vielleicht unintelligente Leben, aber sicherlich nicht dieser Zustand „einer Art selbstleuchtender Idiotie“ (CI 35, 1. 3. 1951), zu der der Autor laut eigener Aussage im „Finalsatz“ finden wollte.[2076] Die Jubel-Stimmung des Ich-Erzählers im Schlussteil, der ja maßgeblich auf einem Tagebucheintrag

---

2070 Koch, Die Verbildlichung des Glücks, S. 174.

2071 Ebd.

2072 Wie wenig aussagekräftig es übrigens letztlich ist, die Handlungen literarischer Figuren mit Doderers Spezialterminologie zu beschreiben, beweist Meingassner. Ihrer Meinung nach stellen die „Posaunen“ „eine schrittweise Schliessung aller Apperzeptivität und deren schrittweise Wiederöffnung ‚exemplarisch‘ dar“. Meingassner, Wirklichkeitsdimensionen, S. 157. Auch die gerne gebrauchte Doderer-Vokabel „Apperzeptions-Verweigerer“ für die Hauptfigur der „Posaunen“ sagt im Grunde nichts aus. Vgl. etwa Löffler, „Trethofen“ (und andere späte Erzählungen), S. 132. Vgl. auch Löffler, Doderer-ABC, S. 411.

2073 Zu gewichtigen Einwänden gegen die positive Auslegung des Endes sowie zu weiteren klugen Hinweisen (etwa auf die in Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ eingeschobene Erzählung „Die gefährliche Wette“, in der ein Mann mit großer Nase und großem Bart geschoren wird) vgl. Kerscher, Zweite Wirklichkeit, S. 453 ff.

2074 Zur Flucht vor den „*Un*-Taten“ vgl. auch Schmid, Doderer lesen, S. 53.

2075 Schmid, Das Schreiben als Antidepressivum, S. 15.

2076 Auch dies: „Im Finalsatz. Die Späne schießen von allen Seiten zusammen, ordnen sich in die Kraftlinien. Der Entschluß wiegt schwer, hier ein Maximum zu leisten. Aber er enthält Sühne.“ CI 40, 24. 3. 1951.

Doderers basiert, der noch vor den „Wrack“-Stücken datiert (vgl. T 671 f., 2. 9. 1949), ist allemal verdächtig. Nicht allein die überspannte bis hysterische Außenwahrnehmung verrät den Doktor, etwa das infantile Empfinden, gemeinsam mit dem Zug aus den Tunnelschlünden ausgegurgelt zu werden (vgl. PJ 61). Besonders auch sein Hinweis auf das „Finale“ entlarvt ihn: „wozu lebten wir denn, wenn wir nicht wenigstens im Finale frei würden?!“ (PJ 61) Damit ein solcher Schwung und Überschwang sich Bahn bricht, muss eine Lebensader zuvor schon lange abgeschnürt gewesen sein. Und wenn der Held am Ende (weiter am offenen Fenster eines Schnellzuges stehend, der diesmal über ein bewährtes Sehnsuchtsziel des Doktors namens Eichgraben gewissermaßen hinausschießt, möglicherweise gar bis Paris) auch noch einen „grunzende[n] und röhrende[n] Ton“ von sich gibt, „wie ihn manche Pferde hören lassen, wenn man sie in den Galopp einsprengt oder diese Gangart verstärkt“ (PJ 62), könnte man wohl an seinem Verstand zweifeln. Wenigstens der Gedanke, dass sich hier die „Leidenschaften“ eines jener „Erschöpften“ artikulieren – „mögen sie da wie immer aktivistisch-kraftstrotzend, ja weltbewegend sich geben: Affekte aus Lebensflucht“ (T 188, 1942/43) –, müsste aufkommen. Obwohl man ja meinen könnte, viele Erkenntnisse der Psychologie gehörten bereits zum Allgemeinwissen, z.B., dass der depressiven Phase meist die manische Phase folgt oder „Manie, die durch Erregtheit, gehobene Stimme und Tatendrang gekennzeichnet ist“,[2077] muss dieser Zusatz – die bisherige Auslegungsgeschichte der „Posaunen“ belegt dies – wohl zuletzt doch noch sein. Ich zitiere etwas umfangreicher aus einem älteren Werk, „Les maladies de la personnalité“ (1885) von Théodule Ribot (1839–1916), das ja eine jener Quellen darstellt, aus denen die Wiener Moderne maßgeblich gespeist wurde (insbesondere mit den Theorien über ‚schwierige‘ Bewusstseinszustände),[2078] ein Werk, das übrigens auch zu Doderers Lektüren gezählt haben dürfte (vgl. TB 118, 29. 1. 1923), und zwar zitiere ich aus einer Beschreibung verschiedener krankhafter Zustände, u.a. auch der Melancholie:

> Die Kranken fühlen sich müde, gedrückt, ängstlich, niedergeschlagen und traurig, sie haben keine Begehrungen mehr und leiden beständig an Langerweile. In den schwersten Fällen ist die Quelle der Gemütsbewegungen gänzlich versiegt. […] Ihre Tätigkeit ist gleich Null: unfähig zu handeln oder auch nur zu wollen, verharren sie stundenlang in dumpfer Betäubung und starrer Bewegungslosigkeit […].
>
> Das Gegenstück zu jenen partiellen Veränderungen bilden diejenigen Fälle, in welchen das Selbstbewusstsein eine Steigerung und Erweiterung erfährt, bis es sich

2077 Pierre Daco: Psychologie für jedermann. München 1993, S. 363.
2078 Vgl. hierzu Lorenz, Wiener Moderne, S. 117 f.

> schliesslich maasslos über sein gewöhnliches Niveau erhebt. Man findet derartige Unregelmäßigkeiten im Beginne der allgemeinen Paralyse, in gewissen Fällen von Manie und in dem Erregungsstadium des sogenannten zirkulären Irreseins. Es zeigen uns diese Fälle genau die Umkehrung des eben entworfenen Bildes: der Kranke glaubt sich körperlich und geistig äusserst wohl zu befinden und hat ein Gefühl von überströmender Kraft und üppiger Lebensfülle, welches in Reden, Plänen, Unternehmungen und oft auch in einem rastlosen Umherreisen ohne Zweck und Ziel zum Ausdruck kommt. Der Ueberreizung des psychischen Lebens entspricht eine übermässige Steigerung der körperlichen Funktionen.[2079]

Es dürfte schwer fallen, in dieser Beschreibung des krankhaft melancholischen Zustands *nicht* den Ich-Erzähler aus „Die Posaunen von Jericho“ (und seinen Bruder im maladen Geiste aus „Bett und Bart“) wiederzuerkennen.

Was könnte – neben der durchlaufenden Jahreszeiten-Motivik, die mit frühlingshaftem Wiedererwachen des Lebens endet – die Urteile der bisherigen Forschung begünstigt haben? Folgender Verdacht ließe sich gut begründet äußern: Abgesehen von „Divertimento No I“, in dem ein Ich-Erzähler wohl aus technischem Unvermögen des jungen Autors an einer Stelle unvermittelt in Erscheinung tritt (vgl. Kap. 5.1), ist das „Divertimento No VII“ ja das einzige Divertimento, das einen Ich-Erzähler aufweist. Auf den ersten Blick ist der Ich-Erzähler vertrauenerweckend, distanzlos. Wie im Umgang mit wirklichen Menschen muss der Leser aber auch bei einem virtuellen Erzähler-Ich stets damit rechnen, dass dieser ihm nicht die ganze Wahrheit mitteilt und Dinge verschweigt. Ja, er muss sogar einkalkulieren, dass dieser einiges vor sich selbst verbirgt. Der subjektive und egozentrische Ich-Erzähler ist also „unzuverlässig“.[2080] Wer ihm allzu treuherzig folgt, läuft Gefahr, ihm auf den Leim zu gehen. Wie es das narratologische Lehrbuch fordert, könnte dieser Erzähler nämlich „die (fiktionale) Wirklichkeit verzerrt dar[stellen]“, „entweder weil er von obsessiven Ideen geplagt ist“, „sich durch seinen Diskurs als unmoralischen oder hinterhältigen Menschen outet“, „bzw. sich als naiver Zeitgenosse entpuppt, der die tatsächlichen Hintergründe des Geschehens nicht versteht“.[2081]

2079 Théodule Ribot: Die Persönlichkeit. Pathologisch-psychologische Studien. Nach der vierten Auflage des Originals mit Genehmigung des Verfassers übersetzt v. F. Th. F. Pabst. Berlin 1894, S. 60 ff.

2080 Zum Begriff des „unzuverlässigen Erzählers“ vgl. etwa Tom Kindt: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen 2008, bes.: S. 28–67.

2081 Monika Fludernik: Erzähltheorie. Eine Einführung. 2., durchgesehene Auflage. Darmstadt 2008, S. 38.

Die Glaubhaftigkeit des Ich-Erzählers in den „Posaunen" ist, wie hier ja auch bereits getan, von Anfang an in Frage zu stellen. Ohne Gründe hierfür anzugeben, verirrt er sich gleich zu Beginn in einen fremden Hauseingang, in dem Rambausek bereits ‚tätig' ist. Alles, was ihn selbst verdächtig machen könnte (dauernder Schenken-Aufenthalt, vielleicht sogar eigene pädophile Neigungen), unterliegt offenbar der Zensur. Dadurch gerät der Ich-Erzähler natürlich erst recht in Verdacht. Dass er „sich bei der Erklärung seiner Gedanken und Empfindungen nur selber entlarvt",[2082] hat bereits der kluge Fleischer angedeutet. Bei aller Offenheit in der Behandlung der Rambausek-Angelegenheit, die dieser Erzähler an den Tag legt, vermisst der Rezipient doch gerade die Rechtfertigung von dessen moralisch fragwürdigen Handlungen (Unterlassen einer Anzeige, Geldleihe an den Täter, Peinigung Rambauseks). Auch die Zögerlichkeit, mit der er Informationen über das kleine Mädchen herausrückt, ist nicht unverdächtig. Vor allem seine heftige emotionale Reaktion auf das Treffen mit dem „außerordentlich schöne[n] Kind" (PJ 19) am Wrack sollte aufhorchen lassen. Im Falle der „Posaunen"-Attacke wiederum fällt auf, dass er die Geschehnisse in einer Weise rekapituliert (Stichwort: „Zukunftsungewissheit"), die seinen ‚teilnahmslosen' Part bei der Sache zwar nicht rechtfertigt, aber deutlich darauf pocht, tatsächlich keine treibende Kraft gewesen zu sein. Abgesehen davon, dass eine Behauptung seiner Figur selbst dem Autor nachträglich offenbar zu sehr geschwindelt erschien, als dass er sie guten Gewissens stehen lassen konnte,[2083] ist es natürlich vor allem eine Selbsterklärung, die bisher – unverständlicherweise – zu wenig unter Verdacht gestellt wurde: „und ich genas am selben Abend und in wenigen Stunden" (PJ 59). Dies behauptet ein Mann, der zuvor durch gröbsten Unfug aufgefallen ist, der außerdem den allergröbsten Unfug, den er je verübt hat (Nasenriss), zum Grund seiner Heilung ausruft, und der im Anschluss daran in nahezu unverantwortliche, hektisch-manische Reiseaktivitäten ausbricht, von denen man – auch im wahrsten Sinne des Wortes – nicht weiß, wo sie enden werden!

Dies nun ist der nächste Aspekt, den es abzuklopfen gilt: die Erzählgegenwart, dieser archimedische Punkt gegenüber der Handlungsgegenwart. Von ihm aus betrachtet, der gänzlich unbestimmt, d.h. undatiert bleibt (ob ein Tag nach der Abreise Richtung Westen oder Jahre später), könnte das Urteil über den Ich-Erzähler eventuell milder ausfallen. Natürlich ist es so, dass dieser Er-

2082 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 389.

2083 Aus „hatte ich gleich seit vielen Wochen keinen Tropfen alkoholischen Getränks zu mir genommen" (PJ 37) wird in den „Erzählungen" bzw. seit „Unter schwarzen Sternen": „hatte ich gleich seit längerem" usw. (E 173).

zähler in seinem Bericht jeweils den Wissensstand simuliert, den er zum Zeitpunkt des Berichteten hat. Er neigt also nicht dazu – um mit dem Chronisten der „Dämonen“ zu sprechen, der dasselbe erzähltheoretische Problem reflektiert – „[s]ich dort etwa als weniger dumm und unwissend darzustellen“, als er's eben war, „wie wir's ja alle dem Leben gegenüber sind, das sich gerade vor uns abspielt und dessen Verlängerung und Fluchtlinie wir unmöglich noch erkennen können“ (DD 11).

Nachträgliche Streichungen im handschriftlichen Manuskript beweisen (vor allem die Abwesenheit der Frau Ida zum Zeitpunkt der Posaunenattacke betreffend),[2084] dass es Doderer hierauf, d.h. auf die Paralipse als Fokalisierungsform,[2085] besonders ankam. Würde man diese erzähltechnische Leistung dem Erzähler und nicht dem Autor anrechnen, stünde man tatsächlich vor dem großen Widerspruch, einem Organisationstalent der Fiktion die geistige Gesundheit absprechen zu wollen. Was aber die Erzählergegenwart (wie schon im Fall von „Bett und Bart“) als eine immer noch nicht sonderlich klare, keineswegs geklärte erscheinen ließe, wäre das auch nachträglich völlig unreflektierte Verhältnis des Erzählers zum Bart- und Nasenriss (zu schweigen von den Fragen moralischer Art). Dass hingegen des Autors Chancen auf kurzfristige Heilung, indem er hier (mehr oder weniger) unbewusste Konflikte künstlerisch verschlüsselt abreagiert, nicht schlecht stehen, ist keineswegs auszuschließen.[2086]

Keiner der bisherigen Interpretationen von „Divertimento No VII“ ist ihre Berechtigung abzusprechen. Denn möglicherweise beinhaltet gerade die Geschichte der Auslegung die Lösung des Rätsels, das Doderer mit den „Posaunen“ der literarischen Welt aufgegeben hat. Die irritierende – sicherlich nicht zuletzt

---

2084 „Es zeigt sich bei einer Durchsicht des Manuskripts, daß Doderer bereits bestehende, dem Leser dienliche Hilfsbrücken in die Vergangenheit oder Zukunft wieder abbricht.“ Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen“, S. 31.

2085 „Die einzige Fokalisierung, die er [der autobiographische Erzähler, M.B.] zu respektieren hat, wird definiert durch seinen gegenwärtigen Informationsstand als Erzähler und nicht durch seinen vergangenen Informationsstand als Held. Er *kann*, wenn er es wünscht, diese zweite Fokalisierungsform [die interne Fokalisierung, M.B.] wählen, ist aber keineswegs dazu verpflichtet, und man könnte diese Wahl, sollte er sie treffen, ebensogut als eine Paralipse [Lateralauslassung, M.B.] betrachten, da der Erzähler, um es bei den Informationen bewenden zu lassen, über die der Held im Augenblick der Handlung verfügte, all die späteren unterdrücken muß, die oft ganz wesentlich sind.“ Genette, Die Erzählung, S. 141.

2086 Zumal der Autor selbst seine Motivation des Schreibens (kurz nach Abschluss von „Divertimento No VII“) eben darin sieht: „Für mich verlöre alles Schreiben den Reiz und Stachel, wenn ich nicht immer wieder hoffte, mich damit aus der Welt zu schaffen – samt meiner Schreiberei – und jene gerade durch diese, und dadurch, daß ich mich eliminiere, zu bewältigen.“ CI 43, 14. 4. 1951.

auch durch Doderers Form-Priorität-Theorie hervorgerufene – Überzeugung, dass es „ein inhaltliches Substrat dieser Erzählung gar nicht gibt“ (Weber),[2087] bzw. dass die Fabel des Textes eine „beinahe obsolete“ sei und „nur durch die zwingende Gestaltung erträglich“ werde (Schmidt-Dengler),[2088] basiert natürlich auf den vergeblichen interpretatorischen Bemühungen, das gesamte „Unterhaltungsstück“ auf einen gemeinsamen inhaltlichen Nenner zu bringen. Tatsächlich schlägt das „Divertimento No VII“ inhaltlich derart viele und kuriose Volten, dass man davor kapitulieren könnte. Wohl ist es berechtigt anzunehmen, dass in Bezug auf den Helden die Rambausek-Figur „eine Objektivation seines eigenen schlechten Zustands“[2089] darstellt. Im Fall des Schiffswracks ist die Zuordnung vielleicht nicht mehr ganz so eindeutig: Für Politzer etwa repräsentiert sein erstes Erscheinen mit dem „stromauf stechenden Steven“ symbolisch den Pensionisten mit seiner phallischen Nase. Erst bei seinem zweiten Erscheinen sei es auch auf den Erzähler zu beziehen.[2090] Besonders heikel wird die Lage beim dritten ‚Satz‘, den einige Interpreten insgesamt für „sinnlos und absurd“ erklärt haben.[2091] Wiederum laut Politzer etwa erschallen die Posaunen, um „die im Frost ihrer eigenen Absurdität erstarrte Seele des Erzählers“[2092] aufzubrechen.[2093] Noch größer ist die wohl berechtigte Ratlosigkeit nur angesichts von Bart- und Nasenriss „as curious, and certainly as unconventional acts“.[2094] Am ehesten kommt darin natürlich „das Erlebnis der Urfremdheit alles Menschlichen“[2095] (Politzer) zum Ausdruck. Bliebe noch die Einhelligkeit bei Auslegung des Finalsatzes von „Divertimento No VII“ zu kommentieren: Könnte sie nicht auch die Folge einer Erschöpfungserscheinung seitens der Interpreten sein, die sich erfolglos abgemüht haben, den Gesamtsinn erklärend nachzukonstruieren?

Entscheidende Vorstöße in die Richtung, in der eine Auflösung besagter Problematik zu erwarten steht, hat der hier schon vielfach zitierte Heinz Politzer

2087 Vgl. Weber, Studien, S. 72.

2088 Vgl. Schmidt-Dengler, [Rez. zu René Tschirky: Heimito von Doderers „Posaunen von Jericho“. Berlin 1971], S. 634.

2089 Vgl. Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen“, S. 108.

2090 Vgl. Politzer, Realismus und Realität, S. 44.

2091 Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen“, S. 78.

2092 Politzer, Realismus und Realität, S. 46.

2093 So auch Andrew W. Barker: „for just as in Joshua (Chap. 6) the function of the instruments is to demolish the walls of the besieged town, so here their function is to demolish the walls of the narrator's ‚Befangenheit,‘ represented physically by the walls of the flat.“ Andrew W. Barker: „Kammern der Befangnis“ – An Aspect of Thought and Image in the Work of Heimito von Doderer. In: Modern Austrian Literature 14 (1981), H. 1/2, 25–39; hier: S. 37 f.

2094 Vgl. Shaw, Doderer's „Posaunen von Jericho“, S. 149.

2095 Vgl. Politzer, Realismus und Realität, S. 48.

in seiner überwiegend vorzüglichen Analyse der „Posaunen“ gemacht. Er weist auf ebenso tiefsinnige wie unterhaltsame Art nach, dass die einzelnen Begebenheiten der „Posaunen“ „keineswegs im Sinn der Kausalität miteinander in Verbindung gebracht werden können“;[2096] genauer noch:

> Die Gesetze der Logik und der Psychologie sind suspendiert, von jenen der Moralität gar nicht erst zu reden. Die einzelnen Höhepunkte des Erzählten, die Pointen der einzelnen Anekdoten, sind vielmehr so gewählt, daß sie mit den Mitteln der Wirklichkeit der Wirklichkeit spotten. Keine der Begebenheiten ist an sich unmöglich, sie alle aber sind im landläufigen Verstand sinnlos, ja man mag in der ihnen gemeinsamen Sinnlosigkeit ein erstes Element ihrer Einheit erblicken.[2097]

Ohne hier im Einzelnen die Widersprüche und Vieldeutigkeiten zu erläutern, die sich im Nachverstehen der „Posaunen“-Handlung stellen, dass etwa die Kniebeugen keine Sühne für den pädophilen Übergriff darstellen, sondern selbst ein willkürlich grausamer Akt sind, dass außerdem Rambausek durch seine Rettung der kleinen Jurak vor dem Ertrinken keine Buße tut an ihr, dass ebenso wenig der Erzähler durch die Reißerei an Rambauseks hervorstechendstem Merkmal einen moralischen Freispruch vom Posaunen-Scherz erwarten kann usw., ohne dies hier also in aller Tiefe und Breite erläutern zu wollen, soll jetzt ohne große Umschweife der Vorschlag unterbreitet werden, die ‚sinnlose‘ „Posaunen“-Situation mit derjenigen zu vergleichen, die die jüngere Dürer-Forschung für das Blatt „Melencolia I“ (1514) ausgemacht hat. Demnach wäre das „Divertimento No VII“, ebenso wie Dürers Stich,[2098] der Darstellung des melancholischen Reflexionsprozesses verpflichtet, der ja vor allem – wie auch in dieser Arbeit schon vielfach erläutert (vgl. Kap. 4.4 + Kap 4.5) – durch das „antwortlose Bedenken der Zeichen“[2099] gekennzeichnet sei.[2100] Und die scheiternden Anstrengungen der Interpreten (bzw. jedes Rezipienten), ein totales Sinnganzes zu ermitteln (eine Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung eindeutig herzustellen), würden dann selbst erkennbar als melancholisches Syndrom.[2101]

2096 Vgl. ebd., S. 40 f.; hier: S. 40

2097 Vgl. ebd., S. 40.

2098 Zur Beschreibung und Deutung des Stichs vgl. etwa auch Wolfgang Emmerich: Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in vier Jahrzehnten. In: Ders.: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen 1994, S. 175–189; hier: S. 175.

2099 Böhme, Albrecht Dürer, S. 71.

2100 Auch nicht zu vergessen: „Die Neurose ist die Tyrannei der Symbolismen.“ Wilhelm Stekel: Masken der Sexualität (Der innere Mensch). 2. u. 3. Auflage. Wien 1924, S. 40.

2101 Indem er dem Autor eine Affinität zur sprachkritischen Tradition unterstellt, nimmt Politzer gar an, in den „Posaunen“ drücke sich der „Zweifel an der Möglichkeit“ aus, „die Wirklichkeit,

Der Sonderfall, den das „Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho" auch in kompositorischer Hinsicht darstellt, wurde oben bereits angesprochen. Ist es aber tatsächlich so, dass bei diesem „Neuen Divertimento" der Rekurs auf die Musik bloß noch „ein poetologisches Vehikel" darstellt, „um unabhängig von jeglicher semantischer Dimension und konzentriert auf technische Belange ein literarisches Werk konzipieren zu können",[2102] wie die jüngste Forschung meint (vgl. Kap. 2)? Dass die Unabhängigkeit von jeglicher semantischen Dimension ein problematisches Feld darstellt, ist hier hoffentlich deutlich geworden. Von der Musik im ‚eigentlichen' (sprachinhärenten) Sinn ist in „Divertimento No VII" tatsächlich nicht mehr viel übrig geblieben. All die Bemühungen, das ‚Musikalische' der „Posaunen" nachzuweisen, können Sichelstiels Fazit letztlich nicht anfechten. Natürlich lässt sich ungestraft behaupten, wie Politzer dies getan hat,[2103] dass die vier Teile bzw. ‚Sätze'[2104] von „Divertimento No VII" (rein äußerlich, aber teilweise auch innerlich) den Sätzen einer klassischen Symphonie entsprechen.[2105] Sehr wahrscheinlich auch gehen die vier Teile der „Posaunen" gemeinschaftlich eine höhere Einheit ein,[2106] wie es ja vor allem für musikalische Werke üblich ist.[2107] Sicherlich lassen sich außerdem dem musikalischen Gebrauch vergleichbare (bzw. analoge) Motive und Variationen in „Divertimento No VII" nachweisen (etwa das Schiffswrack). Wie die in zahllosen poetologischen Reflexionen beglaubigte Genese der Divertimento-Form beweist (vgl. Kap. 3.4.1), hat Doderer für sein „wahres, *exemplarisches* Divertimento" allerdings alle parallelen ‚musikalischen' Strukturen aus dem operativen künstlerischen Repertoire gestrichen (vgl. Kap. 3.4.1). Und wie es mit dem Nachweis dynamischer Entwicklungen bestellt ist (nicht selten willkürlich), die laut Doderer apriorisch feststehen müssen und

wie sie sich modernen Augen bietet, noch in einer ihr gemäßen Wortgestalt zu erfassen". Politzer, Realismus und Realität, S. 50 f.

2102 Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur, S. 166.

2103 Vgl. Politzer, Realismus und Realität, S. 43 f.

2104 In der Arche-Ausgabe (1958) ist das „Neue Divertimento" übrigens in „Kapitel" unterteilt.

2105 Laut Otto Brusatti ließe sich das siebte Divertimento gar „Zeile für Zeile wie eine große viersätzige klassisch-romantische Symphonie nachanalysieren"! Brusatti, Das Wort macht die Musik, S. 150.

2106 „Der große Roman, die große symphonische Form, hat Teile, von denen jeder zum anderen ein Jenseits im Diesseits darstellt. Ihre Einheit müßte nicht einmal in der Weise gewahrt bleiben, daß der gleiche epische Inhalt und Vorwärtsgang durch sie alle hindurch continuiert würde. Jene Einheit kann tiefer sitzen […]" (WdD 182).

2107 Roman Ingarden sagt mit Blick auf musikalische Werke, „daß mehrere musikalische Gestalten nicht bloß aufeinanderfolgen, sondern auch in ihrem Aufeinanderfolgen zum Auftreten einer neuen, sie alle umspannenden oder sich sozusagen über ihnen aufbauenden musikalischen *Gestalt höherer Ordnung* führen". Roman Ingarden: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen 1962, S. 109.

für „Divertimento No VII“ gar vor jedem Inhalt festgestanden haben sollen (vgl. „Grundlagen und Funktion des Romans“), hat hier bereits die Analyse von „Divertimento No IV“ gezeigt (vgl. Kap. 5.4).

Die nachfolgende Skizze zum „Neuen Divertimento“ ist einem eigenhändigen Sammelband des Autors entnommen. Sie ist der handschriftlichen Endfassung des „Divertimento No VII. (‚Aus meinem Leben‘)“ vorangestellt.[2108] Erstmals gedruckt wurde die Skizze (allerdings unvollständig und mit einem kleinen inhaltlichen Fehler) in Webers Dissertation.[2109] In korrigierter Fassung (aber noch immer nicht gänzlich fehlerfrei, denn einige Kursiv-Setzungen wurden übersehen) ist die Skizze in Tschirkys großer Studie wiedergegeben,[2110] die seitdem als die anerkannte Zitierquelle der „Posaunen“-Forschung gilt.[2111]

Neue Form des Divertimentos:

I[2112]	II[2113]	III[2114]	IV[2115]
Thema und Tempo 1 *frisch*	Thema u. Tempo 2 / excentrischer Einsatz gegen- über Einsatz I *gehalten*	Thema u. Tempo 3 // excentri- scher Einsatz gegenüber I, II *Grotesk-Satz*	Thema u. Tempo 1, 2, 3 Einsatz muß *nicht* excentrisch sein sondern *punkt- bezogen* (ex I, II, III) flott *(alla breve)*

2108 Sammelband „Divertimenti“. H.I.N. 197.000 d. WBR, pag. 154.

2109 Weber, Studien, S. 70.

2110 Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen“, S. 40.

2111 Vgl. Buchholz, Musik im Werk, S. 152; vgl. auch Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 158. Nur der unglückselige Kolago greift auf die alte Weber-Quelle zurück; vgl. Kolago, Musikalische Formen und Strukturen, S. 117.

2112 Tempo I = „kurze Periode“, „knapp u. rasch“. Vgl. Sammelband „Divertimenti“. H.I.N. 197.000 d. WBR, pag. 155.

2113 Tempo II = „ausserordentlich ruhig“. Vgl. Sammelband „Divertimenti“. H.I.N. 197.000 d. WBR, pag. 161.

2114 Tempo III = „s.[empre] molto ten.[uto]“ (= immer sehr gehalten bzw. „eintönig“, „aber frisch u. immer ruhig“). Vgl. Sammelband „Divertimenti“. H.I.N. 197.000 d. WBR, pag. 164.

2115 Die vorhergehenden Tempobezeichnungen finden sich im handschriftlichen Manuskript über den Anfängen der jeweiligen ‚Sätze‘ (I–III) stehend. Im vierten Satz dann zunächst beginnend mit Tempo I, übergehend in Tempo II, zurückkehrend zu Tempo I, nach einer ganzen Strecke schließlich Tempo III, bis zum Schluss haltend.

> Die *Essenz-Seite* der Themen bleibt für IV zurückbehalten! — Thematik IV nur accessorisch
>
> *Variationen:*
>
> Thema nie epigrammatisch, sondern darstellend, *formal* variierbar, erweiterbar, auch schon im *strengen* Satz (bei gleichem Substrat) *dazu tritt erst* (in den freien Variationen): die Variation des *Inhalts.*

Auch wenn sich also das ‚Musikalische' in „Divertimento No VII", in eklatantem Widerspruch zur Bedeutung, die Doderer seiner in zahllosen Skizzen und Notizen geehrten Nachbarkunst beigemessen hat, weniger *parallel* denn *analog* ausprägt (vgl. Kap. 3.1.1), muss dem Autor recht gegeben werden, der auf die Modernität seines „Neuen Divertimentos" sehr stolz war,[2116] jene Modernität, die sich nicht allein in der (‚musikalisch' inspirierten) Zusammenflechtung verschiedener Erzählstränge beweist, sondern vor allem auch in der (den Kompetenzbereich dieser Arbeit eigentlich überschreitenden) konsequenten Ausreizung spezifischer Techniken der Fiktion ausprägt. Neben der bereits ‚gewürdigten' „Unzuverlässigkeit" des Ich-Erzählers, der in seinem Bericht mühsam die handlungsgegenwärtige „Zukunftsungewissheit" simuliert, wären hier vor allem die folgenden fiktionstechnischen Aspekte hervorzuheben: der dauernde Wechsel zwischen deckendem und raffendem Erzählen sowie zwischen singulativem und iterativem Erzählen, so dass die Narration selbst ständig nach Aufmerksamkeit verlangt; die „Informationspolitik" des Textes, die im Umgang mit den Namen der „Helden" auffällig ist, indem sie zu Lasten der realistischen Illusion den Namen des einen überhaupt nicht erwähnt,[2117] den Namen des anderen hingegen in Verdacht erweckender Weise wie nebenbei fallen lässt;[2118] noch mal die Informationspolitik des Textes, die sich auch in dem Kontrast zwischen absolut exakten Zeitangaben und häufiger Unklarheit der Handlungszeit ausprägt; nicht zu vergessen die durchgängige Ironie in „Divertimento No VII", die, wie Gerald Sommer nachgewiesen hat, vor allem durch den häufigen Einsatz von Phraseologismen entsteht.[2119] Die Häufung dieser erzähltechnischen

2116 „Der Modernismus junger Schriftsteller kann meines Erachtens lange strampeln, bevor er meinem Divertimento VII. vorankommt. Er wird es nicht einmal einholen." BW2 119.

2117 „[d]ie Abwesenheit des Namens […] provoziert eine kapitale Deflation der realistischen Illusion". Barthes, S/Z, S. 99.

2118 Eine bemerkenswerte fiktionale Technik, wenn man einer Diskussionsrunde in der „Strudlhofstiege" Glauben schenken darf, die auch von einem Buch schwärmt, in dem „man erst in der Mitte einmal und so ganz nebenbei [erfährt], wie der Held überhaupt heißt" (DS 190).

2119 Inwiefern Phraseologismen im „Divertimento No VII" „die Ironisierung eines Sachverhaltes,

Kniffe auf engstem erzählerischen Raum jedenfalls bezeugt die Modernität des „Divertimento No VII“,[2120] das aus diesem Grund wohl tatsächlich Doderers bestes Werk darstellt.

die Entlarvung von Klischees oder die witzige Generierung bisher unbekannter Zusammenhänge“ betreiben – hierzu vgl. Sommer, Heimito von Doderer: „Technische Mittel“, S. 176ff.; hier: S. 178.

2120 Das „Divertimento No VII“ ist auch als Vorwegnahme des „roman muet“ angesehen worden. Vgl. Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen“, S. 9. Vgl. auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 389.

6 Die ‚missratenen' „Divertimenti"

„eigentlich ist mir überhaupt noch kein Divertimento gelungen!"[2121]
Heimito von Doderer

Wie hier schon häufig geäußert, enthält die Werkhistorie Doderers einige ursprünglich als „Divertimento" bzw. „Divertissement" geplante Prosastücke, die dem Autor unter der schreibenden Hand gewissermaßen missrieten. Mit dieser Formulierung soll nichts über die literarische Qualität jener Werke, die sich entweder zu Erzählung oder zu Roman fehlentwickelten, ausgesagt sein. Es soll lediglich zum Ausdruck gebracht werden, dass sich die betreffenden Arbeiten im Verlauf des Schaffensprozesses formal anders ausprägten, als der Autor dies eigentlich vorgehabt hatte.

Hier wären erstens die Vorläuferversuche der frühen „Divertimenti" (No I–VI) zu nennen, nämlich „Die Bresche", entstanden von Herbst 1920 bis August 1921, erstveröffentlicht 1924 (vgl. Kap. 6.1), das Fragment „Jutta Bamberger", geschrieben ab 1923, aus dem Nachlass publiziert 1968 (vgl. Kap. 6.2), und der im weitesten Sinne als Erzählung zu bezeichnende Text „Seraphica", geschrieben 1924/25, aus dem Nachlass publiziert 2009 (vgl. Kap. 6.5), sowie zweitens die beiden ersten Fehlversuche zu einem siebten Divertimento,[2122] nämlich der Roman „Das Geheimnis des Reichs", erste Erwähnung 1921, frühe Textproben 1924, geschrieben 1927–29, erstveröffentlicht 1930 (vgl. Kap. 6.3), und die Erzählung „Das letzte Abenteuer", angeblich in erster Version 1917 entstanden, in zweiter Version 1922 ausgeführt, in dritter und letzter Fassung 1936 geglückt, erstveröffentlicht 1953 (vgl. Kap. 6.4).[2123]

2121 Brief an Dietrich Weber (28. 8. 1960). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien.

2122 In dem eingangs dieses Kapitels zitierten Brief berichtet Doderer auch davon, dass die Werke „Geheimnis", „Abenteuer" und „Posaunen" seine „3 Versuche zu einem 7. Divertimento" seien: „Erst der *dritte* gelang."

2123 Dass Doderer seiner Geliebten Dorothea Zeemann ein mit „Divertimenti" überschriebenes, heute in der Wienbibliothek im Rathaus aufbewahrtes Manuskriptkonvolut schenkte, das die Handschriften von „Das letzte Abenteuer", „Die erleuchteten Fenster" (!) und „Divertimento No VII (‚Aus meinem Leben')" enthält, kann als Hinweis darauf gesehen werden, wie sehr Doderer den Gattungsbegriff des Divertimentos bisweilen dehnte. Einen triftigen Grund dafür, auch den kleinen Roman „Die erleuchteten Fenster" (1951) hier mit in die Schar der

Indem ich diese ‚missglücken' „Divertimenti" im Zuge der interpretativen Arbeit auch einer kritischen formalen Prüfung unterziehe (je nach Bedarf mal mehr, mal weniger intensiv), erhoffe ich mir durch die Aufdeckung der Unterschiede zu den frühen „Divertimenti" (No I–VI) bzw. zu dem nachklappenden siebten Divertimento einige Aufschlüsse über die gelungene Divertimento-Form (je nachdem, welche gerade als Maßstab gilt).[2124] Während die Werke bzw. Werkfragmente der ersteren Kategorie (Vorläufer und Parallelgänger) die kompositorischen und stilistischen Möglichkeiten bzw. Grenzen der frühen „neuen Form" auskundschaften („Die Bresche", „Jutta Bamberger", „Seraphica"), dokumentieren die beiden Prosastücke der letzteren Abteilung (Spät- und Spätestversuche) neben dem ‚Scheitern' („Das Geheimnis des Reichs", „Das letzte Abenteuer") auch die Überwindung eines allzu starren formalen Systems und das Erreichen einer hochmodernen Erzählform, die ‚lediglich' noch ‚musikalisch' inspiriert ist, ohne selbst Musik sein zu wollen („Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho").

6.1 „Vorausahnung der *Form*" – Doderers „erstes Prosa-Buch" „Die Bresche" (1920/21; 1924)

> „Noch hatte er nicht fallend in den dünnen Zaun jene erste bleibende Bresche gelegt, hinter der letzten Endes nur Auflösung oder Überwindung stehen …"[2125]
> Heimito von Doderer

Im Zusammenhang mit Doderers erstem kleinen Roman bzw. „erste[m] Prosa-Buch" (TB 169, Januar 1924),[2126] der 1924 im Verlag seines Freundes Rudolf Haybach erschienenen „Bresche", existiert eine amüsante Anekdote: Wie Fleischer berichtet, soll Doderer bisweilen – unter Aufbietung extrem nasaler Stimmführung und die Silben trennend – die Wirkung nachgeahmt haben, die

‚divertimentalen' Fehlversuche aufzunehmen, kann ich darin allerdings nicht entdecken. Vgl. hierzu auch Tschirky, Heimito von Doderers „Posaunen", S. 12.

2124 Denn: „Wo die Meisterschaft (zwischen erstaunlich großartigen Passagen) teilweise noch fehlt, treten manche Konturen und Absichten deutlicher hervor, als dem Werk gut tut." Wolfgang Fleischer: Doderers Kompositionsübungen [Rez. zu „Frühe Prosa]. In: Salzburger Nachrichten – Bücherzeitung vom 16. November 1968.

2125 FP 122.

2126 Da die „Bresche" nicht als Roman ausgewiesen ist, sondern den Untertitel „Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden" trägt, wird gelegentlich auch „Das Geheimnis des Reichs" als Doderers erster Roman gewertet.

sein ‚Gesellenstück' bei dem damals schon fast fünfzigjährigen Hugo von Hofmannsthal hinterließ:[2127] „Also was dieser Mann da will, ist mir völlig un-erfindlich!"[2128]

Da Hofmannsthal nicht gerade als reaktionärer Moderne-Kritiker bekannt ist,[2129] steht anzunehmen, dass sich sein Unverständnis keineswegs auf innovative künstlerische Verfahren bezieht, die in der „Bresche" angewandt würden. Auch dürfte das Unverständnis Hofmannstahls nicht den sexualneurotischen Inhalt der „Bresche" im Blick haben. Bei einem Autor, dessen Name stark mit dem Fin de siècle assoziiert wird,[2130] dürfte dies auszuschließen sein.[2131] Am wahrscheinlichsten ist, dass Hofmannsthal die erzählerische Konstruktion und künstlerische Ausführung der „Bresche" enerviert hat.

Um der germanistischen Wahrheit zu genügen, muss man leider sagen, dass „Die Bresche" tatsächlich nicht das Werk eines frühen Genies darstellt. Keineswegs zählt sie zu den Arbeiten, „die rund und sonnig und frisch bleiben ein Leben lang und länger" (TB 349, Juni 1926), wie der Autor bezüglich seiner beiden Frühwerke „Gassen und Landschaft" (1923) und „Die Bresche" (1924) retrospektiv meinte. Weder in der Handlungsführung noch in der Sprachbe-

2127 Auch Franz Kafka hatte keinen guten Eindruck von der Artikulationsweise und Gesamterscheinung des Dichters: „Hofmannsthal liest mit falschem Klang in der Stimme. Gesammelte Gestalt, angefangen von den an den Kopf angepreßten Ohren." Franz Kafka: Tagebücher 1910–1923. In: Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. 1993, S. 184 (25. 2. 1925).

2128 Vgl. Fleischer, Von Doderer zu Pelimbert, S. 55. Vgl. auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 163.

2129 Zur Einordnung des literarisch-essayistischen Werks Hofmannsthals in den Kontext einer modernen Ästhetik, „die sich aus den vielfach konstatierten Bruch- und Krisenerfahrungen und den daraus sich entwickelnden ästhetisch-literarischen Innovationen speist", vgl. Toni Tholen: Form und Gewalt. Zum ästhetisch-ethischen Konservatismus bei Hugo von Hofmannsthal. In: Jan Andres/Wolfgang Braungart/Kai Kauffman (Hg.): „Nichts als die Schönheit. Ästhetischer Konservatismus um 1900. Frankfurt/New York 2007, S. 188–204; hier: S. 188f.

2130 Vgl. etwa Fritz Schalk: Fin de siècle. In: Bauer u.a. (Hg.), Fin de siècle, S. 3–15.

2131 Allerdings wäre es auch möglich, dass Hofmannsthal nur allzu gut gewusst hat, „was dieser Mann da will". W.G. Sebald hat das „Andreas"-Fragment als Versuch seines Verfassers gelesen, die eigenen sadistischen Triebe literarisch zu kanalisieren (was Doderer in der „Bresche" kaum verhüllt betreibt): „Das Etwas, das Andreas nicht weiter dingfest machen kann, von dem er aber weiß, daß daraus die Welt sich spinnt, ist das Interesse an der Grausamkeit, der komplementäre Aspekt des Leidens an der Schwermut." Vgl. W.G. Sebald: Venezianisches Kryptogramm. Hofmannsthals „Andreas". In: Ders., Die Beschreibung des Unglücks, S. 61–77; hier: S. 73. Doderer selbst scheint diese Ähnlichkeit in der sexuellen Gesinnung nicht aufgefallen zu sein; über das „Hofmannsthal'sche Andreasfragment" hat er sich ausnehmend abfällig geäußert, ohne allerdings einen konkreten Inhalt in seine Kritik miteinzubeziehen. Vgl. TB 1183, 2. 4. 1939.

herrschung kann die „Bresche“ überzeugen. Die Lektüre bereite „kein sonderliches Vergnügen“,[2132] urteilt Fleischer dezent. Für Wolff zählt das Werk zu einem „verspäteten Expressionismus“, lasse allerdings „dessen moralische Kraft“[2133] vermissen. Und schon der seinerzeitigen Kritik ist die formale Uneinheitlichkeit der „Bresche“ aufgefallen; ihr Stil sei

> bald Romantik, mit seiner spielerischen Ironisierung der auf- und abtretenden Personen, Eichendorf [sic], mit der verschwommenen Klarheit wie Wolken am Himmel sich jagender Erlebnisse, bald Edgar Allan Poe oder gar ein Abenteuerroman mit zufälligen Verwicklungen, einmal sogar Expressionismus von gestern.[2134]

Vermutlich zwischen Mai und August 1921 niedergeschrieben, hätte die „Bresche“ (FP 119–205) eigentlich ein „Divertimento“ werden sollen.[2135] Diese Gattungsbezeichnung jedenfalls trägt das Projekt in den Arbeitsprotokollen zunächst noch.[2136] Unter dem Aspekt der „Vorausahnung der *Form*“, als welche Doderer mit einigem Abstand die „Bresche“ angesehen hat (vgl. TB 349, Juni 1926), gehört das Werk also eindeutig hierher. Dies tut sie auch ihrer inhaltlichen Ausrichtung wegen: Das Interesse an psychisch-degenerativen Vorgängen,[2137] das seinerzeit allerdings kaum für Aufsehen sorgte,[2138] weist die

2132 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 122.

2133 Wolff, Heimito von Doderer, S. 28.

2134 Oscar Pander: Ein junger Wiener Dichter [Rez. zu „Die Bresche“]. In: Hamburger 8 Uhr Abendblatt vom 2. Dezember 1925.

2135 Weshalb Fleischer annimmt, Doderer habe bereits seit Ende 1920 an der „Bresche“ geschrieben (vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 121), ist nicht nachvollziehbar. Auch die Beendigung des Manuskripts datiert er falsch: Nicht am 25. August 1921 schloss Doderer das Werk ab (vgl. ebd., S. 129), sondern am 28. August 1921 (vgl. TB 41, 28. 8. 1921).

2136 Vgl. TB 40, 11. 5. 1921; TB 40, 30. 5. 1921; TB 41, 29. 7. 1921; TB 41, 11. 8. 1921; TB 41, 28. 8. 1921.

2137 „Er [der Sadismus, M.B.] beruht darauf, dass die physiologisch im Bewusstsein kaum angedeutete Assoziation von Wollust mit Grausamkeitsvorstellungen auf psychisch-degenerativer Grundlage mächtig sich geltend macht und die Lustbetonung solcher Grausamkeitsvorstellungen sich bis zur Höhe mächtiger Affekte erhebt.“ Richard von Krafft-Ebing: Psychopathia sexualis. Mit Beiträgen v. Georges Bataille u.a. München 1993 (Nachdruck der Ausgabe von 1912), S. 47.

2138 Folgt man der Studie von Jasper Mohr, dann hätte die „positiv-kritische Perspektive der Perversionsproblematik“, die die „Bresche“ zu „einem einmaligen Exemplum psychopathologischer Rezeption“ mache, eigentlich das Potenzial zu einem veritablen literarischen Skandal haben müssen. Vgl. Mohr, Verhaltensanalytische Studien zum Sadismus, S. 11. In Wahrheit hat sich aber keiner der wenigen seinerzeitigen Kritiker durch die Thematik provozieren lassen. So lobte etwa Bé[la]-Ba[lász] in „Der Tag“ die „neurasthenisch-verbissene[] Kraft“, mit der „die gefährlichen Unterströmungen jener geheimen Wirklichkeit“ aufgedeckt wür-

„Bresche" zweifellos als (wenn auch leicht verspätetes) geistiges Produkt der Wiener Moderne aus.[2139] Sie kann überdies als weiterer Beleg dafür gelten, dass Doderer häufig eigene Lebensproblematiken in seiner Literatur verschlüsselt dargestellt hat, dass also die Ursprünge des schöpferischen Impulses einmal mehr in der neurotischen Veranlagung dieses Künstlers zu suchen sind.

Die „Bresche" erzählt die Geschichte eines Mannes, der eines Tages von seinen verdrängten sadistischen Neigungen überwältigt wird, in dessen Leben sich also jene titelgebende Bresche auftut, „hinter der letzten Endes nur Auflösung oder Überwindung stehen" (FP 122). Im Grunde seines gutbürgerlichen Herzens ein ordungsliebender Spießer (vgl. FP 122),[2140] trifft Jan Herzka, wie der fragwürdige Held der „Bresche" heißt, die Erkenntnis seiner sadistischen Neigung umso schwerer. Ärger noch trifft es allerdings sein Opfer, seine „ältere Freundin" (FP 124) Magdalena Güllich. Im Anschluss an einen gemeinsamen Zirkusbesuch vollzieht Herzka an ihr den sadistischen Übergriff. Inspiriert vor allem durch eine peitschenknallende Pferdenummer, in deren Verlauf auch eine Stute namens Magda auftritt (vgl. FP 131), bricht Herzkas aggressiver Sexualtrieb endlich durch (vgl. FP 135–136). Wie man „weibliche Dulderinnen" (FP 126) recht ordentlich quält, hat er kurz zuvor anhand der Kupferstiche in einem so genannten „Passional", das er zusätzlich zu einem Geschenk für seine Geliebte erstand, begierig studiert (vgl. FP 125).

Zwar versäumt es Doderers frühe Prosa nicht, auch dem Opfer des sexualsadistischen Verbrechens Aufmerksamkeit zu schenken. Immerhin ein kurzes „Intermezzo" gebührt der Behandlung seiner verständlichen Verstörung (FP 154–157). Im Mittelpunkt des Interesses steht allerdings die psychische Situation des sadistischen Peinigers nach seiner schändlichen Tat. Herzkas Reaktion auf die Erkenntis, von nun an aus der Gemeinschaft der Menschen „[a]usgeworfen" (FP 138) zu sein, ist eine widersprüchliche: So verspürt er in seinem „Elend und Einsamsein" (FP 139) eine Wut auf die gewöhnlichen Menschen, mit denen er deswegen Händel sucht (vgl. FP 139–140). Gleichzeitig erlebt er „irgendwel-

den, „die noch unter der Scheinwirklichkeit des ‚geradlinigen' Alltags brausen und manchmal durch eine Bresche unserer Seele wie ein heißer Geiser hervorbrechen, schleudernd uns aus gewohnter Bahn in irrsinnige Abenteuer". Bé[la]-Ba[lász]: Was soll man lesen? [Rez. zu „Die Bresche"]. In: Der Tag vom 14. Mai 1924.

2139 Zum erhöhten Interesse der Wiener Modernen an psychischen Anomalien vgl. Lorenz, Wiener Moderne, S. 121–124. Auch Mohr würdigt Doderers „Sensibilität und vorurteilslose Aufgeschlossenheit im Blick auf Tabu-Themen" als spezifisch modern. Vgl. Mohr, Verhaltensanalytische Studien zum Sadismus, S. 56.

2140 Zur im Hinblick auf den Sadismus stimmigen Charakterbeschreibung Jan Herzkas vgl. Mohr, Verhaltensanalytische Studien zum Sadismus, S. 25 ff.

che Befreiung“ (FP 138) und „völlig neugeborne[n] Schwung“ (FP 140), so dass ihm die ‚normalen‘ Menschen insgesamt „lächerlich und ahnungslos“ (FP 141) erscheinen, die er von seinem Baumversteck aus durch das Fenster eines festlichen Gartensaals beobachtet. Auch überkommt ihn, den „Ausgeschlossenen“ (FP 141), den „Aufgerissenen, Aufgepflügten“ (FP 142), aus einer sentimentalen Laune heraus, die ihn angesichts eines jungen Liebespaares erfasst, ein tieferes Verständnis von den Möglichkeiten des Menschseins überhaupt (vgl. FP 143).[2141] Dass auch die wohlanständige Gesellschaft ihre Abgründe hat (vgl. FP 146 f.), soll Herzkas Tat wohl in einem anderen Licht erscheinen lassen. Sein Eintreten schließlich für die von ehrlichen Gefühlen getragenen jungen Liebenden, die durch einen Brand im Haus vor ihrer Entdeckung stehen, mündet in eine weitere Straftat: Um selbst nicht erwischt zu werden, schlägt er den gewarnten Jüngling, der seinerseits wohl Herzka für die eigentliche Bedrohung hält, nieder. „Trübnis und Bedrücktheit“ (FP 151) begleiten diesen auf seiner Flucht aus der Stadt.

Eigentlich ist hiermit die äußere Handlung der „Bresche“ beendet. Was jetzt noch folgt, ist vor allem die innere Aufbereitung der Geschehnisse, die, wie gesagt, im Fall der Magdalena Güllich etwas kürzer, wenn auch nicht verständnislos ausfällt. Zwei Phasen der Auseinandersetzung hält die „Bresche“ für Jan Herzka bereit: Zunächst thematisiert sie einen Alptraum, in dem die zuvor geschilderten Ereignisse, wohl begleitet von Panik und Schuldgefühlen des Träumenden, in verzerrter Weise wiederkehren (vgl. FP 158–163). Alsdann kommt es zu der schicksalhaften Begegnung mit dem so genannten „Mädchenhafte[n]“ (FP 172), der sich nicht sofort als der berühmte russische Komponist Slobedeff zu erkennen gibt.[2142] Ihm, dessen pflegerische Dienste in einem Landwirtshaus nicht der homoerotischen Komponente entbehren,[2143] vertraut sich Herzka wie einem Psychoanalytiker an. Er ist es auch, der Herzka die selbstquälerischen Flausen austreibt, der ihm beweist, dass seine sadistische Neigung, „diese häufigste und bedeutsamste aller Perversionen“ (Sigmund Freud),[2144] ins Leben zu

2141 Zu dieser „Verwandlung der bürgerlichen Gesellschaft in die mystische Gemeinschaft alles Menschlichen“ vgl. auch Reininger, Die Erlösung des Bürgers, S. 11 f.; hier: S. 11.

2142 Die Figur des Tondichters Slobedeff hat Doderer zunächst in der kleinen „Slobedeff“-Erzählung (1916/17) in melancholisch-depressiver Variante auftreten lassen (vgl. Kap. 4.4), ehe er sie in der „Bresche“ (1920/21; 1924) erstmals als eine in ihrer Geschlechtsidentität und sexuellen Orientierung unentschiedene Figur eingeführt hat. Als eine solche hat er Slobedeff auch im Fragment „Jutta Bamberger“ (1923/24; 1968) porträtiert (vgl. Kap. 6.2).

2143 Wolfgang Fleischer vermutet hinter den beiden Romanfiguren eine „Aufspaltung in die männliche und weibliche Komponente seines [Doderers, M.B.] Wesens“. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 121.

2144 Vgl. Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, S. 67.

integrieren wäre, um neue Herrschaft über sich selbst zu gewinnen, um wieder ein Mensch zu werden (vgl. FP 180–188), mit gehärtetem „Kern seines eigenen Wesens" (FP 204).

Abgesehen von den eingangs bereits erwähnten stilistischen Uneinheitlichkeiten, zu denen sich auch schriftstellerische Anfängerfehler gesellen wie unvermittelte perspektivische Brüche,[2145] auch plötzlicher Informationsüberschuss in Nebensachen,[2146] ist die „Bresche", diese auf vierundzwanzig Stunden geraffte Menschwerdung,[2147] insgesamt doch recht herkömmlich erzählt. Was an diesem Prosa-Stück „Vorausahnung der *Form*" sein könnte, d.h. natürlich Vorausahnung der *„Div.-Form"* (TB 226, 7. 7. 1924), beschränkt sich wohl tatsächlich weitgehend, wie der Autor selbst retrospektiv erklärte (vgl. TB 349, Juni 1926), auf die Gliederung in vier (bzw. fünf) ‚Sätze' inklusive Beigesellung eines Intermezzos.[2148] Die expressionistischen Verdichtungen einmal beiseite gelassen, die vielleicht als erste Anzeichen für die „durch ständige Arbeit verdichtete[] Ausdrucks-Prosa" (TB 346, Februar 1926) angesehen werden könnten (Musik auf Mikroebene der Divertimeno-Form), enthält die „Bresche" – neben Spuren der offenbar unverzichtbaren ‚herkömmlichen' Leitmotivik, die hier in Form der als Realitätszitat erklingenden Quadrille aus Georges Bizets Oper „Carmen" vertreten ist (vgl. Kap. 3.2.5) – immerhin auch bereits erste Hinweise auf die „phrasierte[] Motivtechnick" (TB 346), die Doderers eigentlichen Beitrag zur Erweiterung der Möglichkeiten moderner Dichtung darstellt (Musik auf Makroebene der Divertimento-Form).

2145 Ausgenommen das Intermezzo, das personal aus der Sicht von Magdalena Güllich erzählt ist, ist die „Bresche" überwiegend personal aus der Sicht von Jan Herzka erzählt (überwiegend auch deshalb, weil zu Beginn und am Ende eine auktoriale Stimme laut wird). An einigen Stellen durchbricht der Text jedoch auch innerhalb der Herzka-Passagen die Perspektive der Narration. Da nimmt er dann kurzfristig die personale Sicht der Magdalena Güllich ein (vgl. FP 128 u. FP 129) oder auch die des Slobedeff (vgl. FP 173).

2146 So wirkt etwa die Sorgfalt, die der Text auf die Beschreibung einer absoluten Nebenfigur wie Wassily Langhornin verwendet, reichlich unmotiviert (vgl. FP 143).

2147 Obwohl die erzählte Zeit in „Die Bresche" auf vierundzwanzig Stunden begrenzt ist, betrachtet Kai Luehrs dieses frühe Prosawerk als „Modellfall der späteren Fabeln Doderers". Die Lebensgeschichte des Helden finde sich hier „gleichsam *in nuce*" wieder, „und zwar insofern als der ‚Schwachpunkt' im Charakter Jan Herzkas hier den Wendepunkt im Leben dieses Helden markiert". Luehrs spricht auch von einer „Überdeutlichkeit des Menschwerdungsmodells". Vgl. Luehrs, Charakterfehler als Lebensaufgabe, S. 56 u. S. 58.

2148 Dass die „Bresche" eigentlich fünf ‚Sätze' (bzw. vier ‚Sätze' plus ein Nachspiel) hat, scheint Doderer bei der Retrospektive auf seinen frühen Divertimento-Versuch vergessen zu haben. In einem überlieferten „Detailblatt" hat er die „Bresche" als fünfteiliges „Divertimento" skizziert. Vgl. Studien II. Heft [ab 1921, Jänner]. Ser. n. 14.175 d. ÖNB, fol. 16r. Im Tagebuch bezeichnet er den fünften ‚Satz' der „Bresche" allerdings als „Nachspiel" (vgl. TB 41, 28. 8. 1921).

So verwendet der Text nahezu identische Passagen, sowohl um die Eindrücke zu beschreiben, die Jan Herzka nach verübtem Verbrechen aufnimmt (vgl. FP 137), als auch um die Situation zu fixieren, die Magdalena Güllich nach erlittenem Übergriff wahrnimmt (vgl. FP 156). Die Botschaft ist einfach: Obwohl sich Ungeheuerliches ereignet hat, ist die Außenwelt identisch geblieben: „[d]ie Häuser finster, hoch; alle Fenster tot, nirgends ein Licht“ usw. (vgl. FP 137 + FP 156). Der Unterschied besteht einzig darin, dass der Täter „‚wie neu‘“ (FP 137), das Opfer hingegen „wie in tiefem Schnee“ (FP 156) durch die Straßen geht. Während die „phrasierte“ Motivik sich in einer Hinsicht noch unter ihren Möglichkeiten präsentiert, indem sie doch eher unbeholfen in den Text montiert ist, weist sie auf eine andere Weise schon über sich hinaus. So nimmt sie eine Methode der „symphonischen Synchronisierung“ in erzählter Literatur vorweg, die Doderer zu einem viel späteren Zeitpunkt als die subtilere gepriesen hat (vgl. WdD 265). Die aufeinander bezüglichen Phrasen-Motive könnten nämlich auch als indirekter Hinweis auf eine zeitlich nur leicht verschobene Parallelhandlung aufgefasst werden.

Fazit: Zwar lässt sich bereits anhand der „Bresche“ Doderers Bemühen um musik*parallele* und musik*analoge* Strukturen nachweisen (*parallel* zur Musik ‚komponierte‘ Wiederholungsstrukturen; *analog* zum Divertimento bzw. zur Symphonie entwickelte Grobgliederung). Auch gebraucht der Autor schon bei der ‚Komposition‘ dieses frühen Werks die Musik als „poetologisches Vehikel“,[2149] indem er im „Detailblatt“ etwa für den fünften ‚Satz‘ bzw. für das „Nachspiel“ einen „Dreiklang“[2150] einplant, der also noch einmal alle drei Hauptfiguren (Slobedeff, Herzka, Güllich) mit einem erzählerischen Griff zusammen erklingen lässt. Am Ende dürfte aber wohl doch Weber zuzustimmen sein, der meint, in der „Bresche“, die laut Loew-Cadonna und Schmidt-Dengler „eine kurze Erzählung“[2151] darstellt, würde „trotz aller Komposition das Problematische den Vorrang vor der formalen Gestaltung“[2152] behaupten.

Um dieses „Problematische“ zu umschreiben, hat Fleischer eine elegante Formulierung gefunden. Demnach handele es sich bei der „Bresche“ um „das Werk, mit dem er [Doderer, M.B.] sich selber auf seine ‚Complicationen‘ verwies“.[2153] Ohne hier im Einzelnen auf die sexualsadistischen Präferenzen des Autors einzugehen, über die die literarische Welt zunächst aus den 1982

2149 Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 166.

2150 Studien II. Heft [ab 1921, Jänner]. Ser. n. 14.175 d. ÖNB, fol. 16r.

2151 Loew-Cadonna/Schmidt-Dengler, [Vorrede der Herausgeber von Doderers „Notizen zu dem Roman ‚Ein Mord den jeder begeht‘“], S. 87.

2152 Weber, Studien, S. 61.

2153 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 129.

erschienenen Erinnerungen seiner Geliebten Dorothea Zeemann erfahren konnte,[2154] ehe die 1996 erfolgte Veröffentlichung von Fleischers Biographie das Thema schließlich in seinem ganzen Umfang vor der Öffentlichkeit ausbreitete,[2155] steht zweifellos außer Frage, dass der Autor in diesem „Tagebuch eines Sadisten'" (TB 209, 30. 4. 1924), wie man das Stück mit einer seiner Formulierungen nennen könnte, eigene Erfahrungen verarbeitete.[2156]

Weniger das Produkt „visionären" als „psychologischen" Kunstschaffens, um mit der – allerdings nicht unproblematischen – Unterscheidung C. G. Jungs zu sprechen, präsentiert die „Bresche" einen sich „innerhalb der Reichweite des menschlichen Bewußtseins"[2157] bewegenden, keinen nach schwerer Deutungsarbeit verlangenden Inhalt. Die „höchst wichtige Frage, wieso gerade dieser Autor zu diesem Roman kommt",[2158] fordert allerdings Überlegungen heraus, die das Verständnis des Werkes vertiefen helfen können. Abgeleitet aus der Biographie des Autors, der ja an sich selbst „sexuelle Wunschrichtungen primitiver Art mit starkem sadistischem Einschlag" (TB 95, 16. 11. 1922) konstatierte, erscheint die „Bresche" nicht nur als ein in sich psychologisch schlüssiger Versuch, „ein Erweckungserlebnis eines unter einer schweren Sexualneurose leidenden jungen Mannes"[2159] darzustellen. Sie könnte dann auch – vor allem im vierten ‚Satz', in dem sich Slobedeff als Quasipsychoanalytiker erweist –[2160] als groß angelegter Versuch des Autors gelesen werden, „[s]eine pseudo-sadistischen Triebe (oder wie man das Zeug sonst benennen will, etwa mit einer noch blödsinnigeren Bezeichnung)" (TB 133, 21. 7. 1923) vor sich selbst zu rechtfertigen.

Den von der Perversion des Sadismus Ergriffenen wird von kundiger Seite nicht nur „[e]in gewisser Grad von Entmutigung, eine pessimistische Weltanschauung" als Grundlage der Persönlichkeit nachgesagt, die bewirke, „daß alle Leistungen aus einem Schwächegefühl und nicht aus einem Gefühl der Stärke abstammen".[2161] Auch der andauernde Versuch, „sich gegen anfängliche Hem-

2154 Vgl. Zeemann, Jungfrau und Reptil, S. 64 f. u. S. 94 f.

2155 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 120 ff., S. 148 ff. u. S. 439 f.

2156 So auch (schamhaft in einer Fußnote versteckt) interpretiert von Christian Lipperheide: Vermittelte Selbsterkenntnis. Strukturen der vermittelten Unmittelbarkeit im Frühwerk von Heimito von Doderer. In: Schriften 1, S. 171–182; hier: S. 174.

2157 Jung, Psychologie und Dichtung, S. 317.

2158 Ebd., S. 316.

2159 Schmidt-Dengler, Heimito von Doderer 1896–1966, S. 12.

2160 Zum besonderen psychoanalytischen Gespür Slobedeffs vgl. Mohr, Verhaltensanalytische Studien zum Sadismus, S. 50 ff.

2161 Alfred Adler: Das Problem der Homosexualität und sexueller Perversionen. Erotisches Training und erotischer Rückzug. Frankfurt a.M. 1977, S. 92.

mungen abzuhärten, Anomalien oder auch Scheußlichkeiten liebzugewinnen und sie auszugestalten“,[2162] könne an ihnen beobachtet werden. Man ginge sicherlich nicht zu weit, Slobedeffs Lobpreisung der Bresche, durch die Herzka erst „zu sich selbst und zum Leben gelangt“ (FP 185), dank derer er aus dem „Schlaf seines eigenen Wesens“ (FP 190) erwacht sei, als eine Art von sublimierter Selbsthilfe des Autors zu verstehen. Wie den intimistischen Aufzeichnungen Doderers zu entnehmen ist, fällt der Konflikt zwischen Trieb und Norm allerdings nicht immer so eindeutig zugunsten der *„Verwirklichung“* aus (vgl. TB 209, 30. 4. 1924).

Dass die „Bresche“ auch eine überpersönliche Bedeutung transportieren könnte, indem sie nämlich versucht, „die Verfassung des jungen Menschen nach dem Kriege zu gestalten“ (TB 816, Juli 1936), wie Doderer mit einigem Abstand meinte, soll hier nicht verschwiegen werden. Vor diesem Hintergrund wäre die große Studie von Jasper Mohr zu korrigieren, die einerseits die kongeniale Adaption Freudscher Kategorien durch Doderer nachweist,[2163] andererseits die ingeniöse Antizipation psychoanalytischer Einsichten in der „Bresche“ bestaunt. Den gemeinsamen Ursprung dieses Werks und der psychoanalytischen Theorie würdigend, nämlich eine Erfahrung, die „die Ambivalenz der Werte, die Verdoppelung der Person, die Krise des Subjekts und das ‚Unbehagen in der Kultur‘“ umfasst, wäre es nicht länger notwendig, die Verwandtschaft zwischen literarischem Text und psychoanalytischer Theorie auf Sigmund Freuds Einfluss zu reduzieren.[2164]

6.2 Eine *„biographisch zentrierte* Sache“ – Das Fragment „Jutta Bamberger“ (1923/24; 1968)

> „Unser Ideal ist ein bisexuelles Wesen, ein autoerotisches Fabeltier, das Mann und Weib zugleich ist und das sich allein ohne fremde Hilfe alle Wonnen der Liebe gewähren kann.“[2165]
> Wilhelm Stekel

2162 Ebd., S. 93.

2163 Zu bedenken wäre allerdings, dass früheste Belege für eine Beschäftigung Doderers mit Freud erst ab Mitte 1922 nachweisbar sind. Vgl. Luehrs-Kaiser, „Schnürlzieherei der Assoziationen“, S. 281.

2164 Zu diesem häufig gemachten Fehler vgl. Peter V. Zima: Roman, Novelle, Psychoanalyse. In: Eugen Thurnher u.a. (Hg.): „Kakanien“ – Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Wien 1991, S. 85–100; hier: S. 95.

2165 Stekel, Die Träume der Dichter, S. 99.

> „Ein Biographie zu schreiben – das ist, die Entfaltung gegebener Wesenheit demonstrieren; denn nur ein solcher Mensch, dessen Lebensverlauf in irgendwelcher (wenn auch verneinender) *sinnvoller* Beziehung zu den in ihm von Anfang beschlossenen Möglichkeiten steht, nur dieser verdient Beschreibung seines Lebens, nur er hat Schicksal im eigentlichen Sinn: eine Biographie aber, die kein Schicksal aufzeigen könnte, wäre eine undankbare Aufgabe."[2166]
> Heimito von Doderer

Abgesehen von dem Roman „Der Grenzwald", dessen Vollendung durch den Tod des Autors verhindert wurde, ist das aus dem Nachlass des Dichters herausgegebene Fragment „Jutta Bamberger", das ursprünglich als „grosse[s] Divertissement" geplant gewesen war (vgl. TB 96, 16. 11. 1922), tatsächlich das einzige ‚richtige' Fragment im Werk Doderers.[2167] Seine Bedeutung, so Löffler, sei bisher „von Kritik und Wissenschaft sträflich vernachlässigt worden".[2168]

Hier ist nicht der Ort, die komplexe Entstehungsgeschichte der „Jutta Bamberger" wiederzugeben, vor allem auch deswegen nicht, weil dies bereits in aller Ausführlichkeit durch Schmidt-Dengler geschehen ist (vgl. Kap. 2). Niedergeschrieben zwischen Januar 1923 (vgl. TB 117) und Januar 1924,[2169] erzählen die entstandenen Textpartien (der komplette erste ‚Satz' sowie ein Teil des dritten ‚Satzes', die zu allererst entworfene, so genannte „Episode ‚f'", deren Hauptthema allerdings die Figur des Sascha A. Slobedeff ist) vor allem die (letztlich unglückliche) Geschichte eines lesbischen Coming outs im Österreich der Vorkriegszeit:[2170] „ein Stern geht auf" (FP 231), dies sei die „hackneyed metaphor", mittels derer der Text den Vorgang sexueller Selbsterkenntnis ausdrücke.[2171]

Der erste, aus vier gleichwertigen Teilen bestehende ‚Satz' verfolgt die Figur der Jutta Bamberger, deren Persönlichkeit den Autor auch in späteren Schaf-

2166 Studien III. Heft (ab 1921, Mai). Ser. n. 14.176 d. ÖNB, fol. 6v.

2167 „Es gibt von mir kein Romanfragment, wenn ich von dem in Verlust geratenen Manuscript der ‚Jutta Bamberger' absehe, das im wesentlichen nur eine Sammlung war, und daneben etwas Text, den ich heute gewiß nicht mehr brauchen könnte." CII 359, 2. 2. 1963. Im Vergleich dazu aber dieser Eintrag, der ebenfalls das „Jutta Bamberger"-Projekt betrifft: „von den wenigen Fragmenten, die ich habe (denn früher führte ich immer alles aus), das heut' noch lebendigste, ja voll zukünftigen Lebens, wie mir jetzt scheinen will" (T 159, 7. 10. 1942).

2168 Löffler, Doderer-ABC, S. 216.

2169 Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger", S. 593.

2170 Wie Schmidt-Dengler mühsam rekonstruiert hat, reicht die Lebenszeit der Heldin von 1887 bis 1913. Vgl. ebd., S. 586.

2171 Vgl. Roderich H. Watt: Sexual Constellations in the Novels of Heimito von Doderer. In: Einsätze, S. 64–78; hier: S. 67.

fensjahren nicht losgelassen hat,[2172] – allerdings mit nur einem einzigen ‚offiziellen' literarischen Ergebnis, dem Auftritt in dem 1959 entstandenen mittleren Teil der „Sonatine"[2173] – von frühester Kindheit an. Rasch deutet sich an, dass der „Heldin" jener nach ihr benannten *„biographisch zentrierte[n] Sache"*, zu welcher Doderer das „Divertissement" bzw. die „novellistische[n] Unterhaltungen" alsbald umdeklarierte,[2174] eine schwierige Lebensprüfung bevorsteht, gemäß des Autors in diesem Zusammenhang formulierter und zu Beginn des Kapitels zitierter Devise, wonach „eine Biographie aber, die kein Schicksal aufzeigen könnte, eine undankbare Aufgabe [wäre]".[2175]

Schon der erste Teil des ersten ‚Satzes', der Szenen und Stimmungen aus den ersten zwölf Lebensjahren der Heldin schildert, deren „Grundtonart" den Kindertagen des Autors nachempfunden sein dürfte,[2176] enthält Hinweise auf das spätere Schicksal der in gut bürgerlichen Verhältnissen aufwachsenden Jutta Bamberger: „das Versagen ihrer Weiblichkeit" (TB 141, 28. 7. 1923). Im Gegensatz zu ihren beiden jüngeren Geschwistern, den Zwillingen Jeanette und Lilly, interessiert sich Jutta nicht fürs Puppenspiel. Viel lieber unternimmt sie Kletterpartien mit ihrem älteren Bruder Karl, den seine „affenartige Häßlichkeit" (FP 211) zum gesellschaftlichen Außenseiter macht. Auch streicht der Text die besondere Leidensfähigkeit und Seelentiefe der Jutta Bamberger heraus. Verhältnismäßig kleine Enttäuschungen lassen sie „in tiefaufgestörter Angst vor dieser drängenden Heftigkeit drinnen in ihr selbst" (FP 223) zurück. In der Musik, für die sie eine besondere Empfänglichkeit besitzt, entsteht ihr eine angenehme Gegenwelt (vgl. Kap. 3.2.5).

Der zweite Teil des ersten ‚Satzes', der die Biographie der Jutta Bamberger ab dem zwölften Lebensjahr fortsetzt, hält für die Gymnasiastin Jutta ein einschneidendes Erlebnis bereit. Auf einem Badeausflug macht die knabenhafte Heldin erstmals Bekanntschaft mit ihren gleichgeschlechtlichen Empfindungen. Anders als ihre Schulfreunde annehmen, ist Jutta nämlich nicht eifersüchtig auf Flora Xi-

---

2172 Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger", S. 593–595.

2173 Zur „Sonatine" im Kontext von Doderers Gesamtwerk vgl. Treml, Doderers „Sonatine", bes.: S. 128–133.

2174 „Aus ‚Jutta' wird also eine *biographisch zentrierte* Sache; die lockere Form des ‚Divertissements' (‚novellestische Unterhaltungen') hab' ich fallen gelassen – *auch alles damit in Zusammenhang stehende Beiwerk.*" TB 143, 28. 7. 1923.

2175 Auch zitiert in Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger", S. 587.

2176 „Nicht als ob Jutta Bambergers Kindertage mit meinen eigenen irgendwelche Parallele hätten – im konkret-inhaltlichen; davon ist keine Rede. Aber die Grundtonart solcher erster Tage überhaupt: *darauf* kommt es an. Ich werde also meine eigene Vergangenheit wohl z. T. ausgraben – das heisst zur Gegenwart machen! – müssen, um zu der von J. B. zu gelangen" (TB 127f., 2. 5. 1923).

dakis, die von Hans (bzw. René) von Schlaggenberg geherzt wird.[2177] Vielmehr ist sie auf den Klassenkameraden neidisch, der das Mädchen liebkosen darf. Aus der verstörenden und angstbesetzten Erfahrung des Andersseins, die Jutta im weiteren Verlauf des Badeausflugs bestätigt bekommt, erwächst ihr allerdings auch ein neues Selbstbewusstsein. Ihr wird klar, dass das, was die Gesellschaft für „das Eigentliche, Echte" (FP 249) hält, nämlich die Heterosexualität, für sie keine Glücksoption darstellt. Den Beginn ihrer Geschlechtsreife (Regelblutung) erfährt sie als körperliche Verunsicherung. Wahre Zufriedenheit mit ihrem Leib erfährt sie einzig beim Klavierspiel (vgl. Kap. 3.2.5).

Der dritte Teil des ersten ‚Satzes' begleitet Jutta ab dem sechzehnten Lebensjahr. Zur immer größeren Verwunderung ihres familiären Umfelds lässt die Heldin weiterhin alles Frauliche vermissen. Statt sich fürs Handarbeiten zu interessieren, raucht sie neuerdings lieber Pfeife! Schließlich lässt Karl, mittlerweile Student der Medizin, ihr eine Sexualaufklärung angedeihen. Jutta erfährt durch den Bruder den Unterschied der Geschlechter, hört von der Liebe und der Vereinigung, auch von der Schwangerschaft, und dass all dem „kein gesunder Mensch" (FP 264) entgeht. Die „Affenfratze" (FP 261) ist es auch, die sie in künstlerische Kreise einführt. Die Hoffnung auf Verwirklichung alternativer Lebensentwürfe keimt in Jutta auf. Sogar die Möglichkeit lesbischer Liebe erscheint nicht mehr undenkbar. Bruder Karl hingegen befürchtet plötzlich, seine kleine Schwester könne in die Prostitution abdriften. Er lässt sich durch den Hinweis der wohl ebenfalls lesbischen Bordellbesitzerin Flavia Boscarolli beruhigen, dass Jutta für Männer nichts übrig habe, sie sei „ganz gewiß von Natur aus pervertiert" (FP 274). Sexuell auf ‚richtigem' Kurs hingegen befindet sich Vater Bamberger, der sich als regelmäßiger Bordellgänger herausstellt.

Im vierten Teil des ersten ‚Satzes', der das Dasein der Heldin ab dem siebzehnten Lebensjahr verfolgt, überschlagen sich die Ereignisse. Was für Jutta so erfreulich mit ihrer ersten homoerotischen Erfahrung beginnt, mündet schließlich in eine Reihe von Abschieden und Verlusten. Um den schädigenden Einflüssen des Familienlebens zu entkommen, begibt sich Bruder Karl auf eine größere Reise. Kurz darauf wird Jutta Opfer eines sexuellen Übergriffs, den ein Bekannter ihres Vaters, der Direktor Champollion, verübt. Zu allem Überfluss zweifeln ihre eigenen Eltern die Geschichte an. Es wäre aber nicht Jutta Bam-

2177 Mitten im Fragment benennt der Autor diese Figur von Hans in René um (vgl. FP 246). Sie wird damit als Vorläufer zweier beliebter Alter Ego des Autors erkennbar, die vor allem in dessen Wiener Romanen („Die Strudlhofstiege" und „Die Dämonen") ihr Unwesen treiben: Kajetan von Schlaggenberg und René Stangeler. Im Zusammenhang mit dem Divertimento-Komplex wäre lediglich noch ein Gastauftritt des Letzteren zu erwähnen, nämlich in „Divertimento No II" (vgl. E 45).

berger, deren Schicksal hier erzählt wird, gewänne sie nicht auch aus diesen betrüblichen Ereignissen an Erkenntnistiefe: „So sind alle … irgendwie auch ich“ (FP 292). Schließlich zerschlägt sich Juttas letzte Hoffnung: Ihre Geliebte Jekaterina Sofjanowa beschließt, einen Mann zu heiraten.

Das weitere Schicksal der Jutta Bamberger in den Blick nehmend, wie es sich in der so genannten „Episode f“ andeutet, die nur am Rand das Leben der jungen Frau berührt, wie es sich außerdem aus den Arbeitsplänen des Autors entnehmen lässt, die sich im Tagebuch skizziert finden, sowie aus den Überlieferungen seines Sekretärs, der hierüber Bericht gegeben hat, zeigt sich für den „Jutta Bamberger“-Komplex als Thema sozusagen in der Tiefe: das Phänomen der Androgynität, d.h. „die Vorstellung von einem ‚Kugelmenschen‘, der aus der Verbindung von männlichen und weiblichen Prinzipien entsteht“,[2178] bzw. „eine Art Fusionsphantasie […], die den Zusammenfall der Geschlechter in Einem versinnbildlicht“.[2179]

In der „Episode f“, die laut Kommentar des Herausgebers eine Passage aus dem dritten ‚Satz‘ darstellt (vgl. FP 294), tritt mit der Figur des Sascha Alexejwitsch Slobedeff die umgekehrte Version von Jutta Bamberger, d.h. der umgekehrt invertierte Geschlechtscharakter auf. Während Letztere als knabenhaft, als „straff wie ein Knabe“ (FP 237) beschrieben wird (als ein W mit übermäßig viel M, wie man mit Otto Weininger sagen könnte, dessen Theorien, niedergelegt in dem seinerzeitigen populärphilosophischen Bestseller „Geschlecht und Charakter“,[2180] auch Doderer begeistert studiert hatte),[2181] besitzt Ersterer ein Äußeres, das „mädchenhaft“ (FP 296) aussieht (also ein M mit übermäßig viel

---

2178 Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 22.

2179 Vgl. Eva Blome: Androgynität – Dekonstruktion oder Spielart der Geschlechterbinarität. In: Frank Möbus/Gerhard Nasdala/Stefanie Stockhorst/Volker Zimmermann (Hg.): Kleiner Grenzverkehr. Beiträge der interdisziplinären Studentischen Kolloquien der Georg-August-Universität Göttingen und der Schillertage in Weimar (1998/99). Norderstedt 2000, S. 91–100; hier: S. 91.

2180 Weininger geht aus von der „*bisexuellen Anlage* eines jeden“. Um die „unzählige[n] Abstufungen zwischen Mann und Weib“, d.h. „die ‚sexuelle[n] Zwischenstufen‘“ bestimmen zu können, konstruiert er „einen idealen Mann M und ein ideales Weib W, die es in der Wirklichkeit nicht gibt“, „als sexuelle Typen“. In der Realität gebe es „*nur alle möglichen vermittelnden Stufen zwischen dem vollkommenen Manne und dem vollkommenen Weibe*, Annäherungen an beide, die selbst nie von der Anschauung erreicht werden“. Mann und Weib seien „wie zwei Substanzen, die in verschiedenem Mischungsverhältnis, ohne daß je der Koeffizient einer Substanz Null wird, auf die lebenden Individuen verteilt“. Vgl. Weininger, Geschlecht und Charakter, S. 7–13.

2181 Zum „Einfluß der Fließschen, *via* Freud und Swoboda vermittelten Weiningerschen Theorie der Bisexualität beider Geschlechter auf die Gestaltung der Titelfigur“ des „Jutta Bamberger“-Fragments vgl. auch Sommer, Doderer und Weininger, S. 294f.

W darstellt).[2182] Abgesehen davon, dass den russischen Tondichter zunächst *auch* die relative Wohnnähe der Jutta Bamberger in innere Unruhe versetzt (vgl. FP 297), ehe ihm schließlich mit „Sicherheit und Ergebenheit" klar wird, dass sich sein Sehnen ausschließlich mit ihr beschäftigt (vgl. FP 327), hat die junge Frau allerdings keine direkte Funktion in „Episode f".[2183]

Den größten Teil dieses Abschnitts nimmt ein Gespräch zwischen Slobedeff und dem Schriftsteller Wladimir Lancornin ein, in dem der Komponist seinen Künstlerkollegen gewissermaßen zur Wahrheit vor sich selbst erzieht. Ob es sich bei dem Problem, das seinen schriftstellernden Gesprächspartner hochgradig depressiv verstimmt, tatsächlich um die verdrängte Homosexualität handelt, wie in der Forschung behauptet wurde,[2184] lässt sich meines Erachtens nicht derart eindeutig beanworten. Dem Umstand Rechnung tragend, dass sich im Tagebuch Doderers Überlegungen finden, die zum Teil bis in die Wortwahl hinein identisch sind mit der Slobodeffschen Rede, in der vor allem die Notwendigkeit betont wird, „die Existenz der Hausbestien anzuerkennen" (FP 308), drängt sich der Verdacht auf, der Autor habe hier eigene Erfahrungen verarbeitet (vgl. etwa TB 122, 1. 2. 1923). Demnach könnte die „unglückselige Anlage" (FP 314), die Lancornin gemeinsam mit Jan Herzka aus „Die Bresche" zu beklagen hätte (vgl. Kap. 6.1), auch sadistischer Natur sein. Diese Annahme wird bestätigt durch das Ende der „Episode f", das die beiden Diskutanten zwecks praktischer Ausführung der theoretischen Erkenntnisse in das Edelbordell der Flavia Boscarolli treibt. Während er für sich „Orient" bestellt, verlangt Slobedeff für seinen Kameraden „le départment médiéval" (FP 316).[2185] Welcher erfahrene Doderer-Leser dächte hierbei nicht an die mittelalterlichen Folter-

2182 Die spätere Verbindung der beiden Hauptfiguren wird auch vor dem Hintergrund von Weiningers „Geschlecht und Charakter" verständlich: „Ein Individuum, das ungefähr zur Hälfte Mann, zur Hälfte Weib ist, verlangt eben nach dem Gesetze zu seiner Ergänzung ein anderes, das ebenfalls von beiden Geschlechtern etwa gleiche Anteile hat." Weininger, Geschlecht und Charakter, S. 59.

2183 „f hat mit Jutta direct noch nichts zu tun, […] bis auf jene Wirkung die sie darin ausübt und welche für sie als bezeichnend genommen werden kann; f liegt noch an der Peripherie der zu berichtenden Vorgänge". TB 117, Januar 1923.

2184 Vgl. hierzu vor allem Michael Berthold: Homoerotische Spurensuche bei Heimito von Doderer. In: Wolfgang Förster/Tobias G. Natter/Ines Rieder (Hg.): Der andere Blick. Lesbischwules Leben in Österreich. Eine Kulturgeschichte. Wien 2001, S. 133–144.

2185 Die Angebote im Etablissement der Flavia Boscarolli ähneln stark denjenigen, die Jean Genet in „Der Balkon" möglich macht: Triebauslebung durch Rollenspiel. Deswegen wurde behauptet, die „Episode f" nehme „den sinnlich-geistigen Kern von Genets ‚Balkon' vorweg". Elisabeth Pablé: Der Weichensteller [Rez. zu „Frühe Prosa"]. In: Wochenpresse vom 11. Dezember 1968.

kammern in den „Dämonen“ bzw. an „Die Kavernen von Neudegg“, wie das entsprechende Kapitel dort heißt? Der Roman „Die Dämonen“ zeigt übrigens nicht nur neuerlich den Jan Herzka aus der „Bresche“ bei seinem unseligen Tun, sondern greift darüber hinaus auch den „Komplex *lesbischer* Erscheinungen“ (TB 96, 16. 11. 1922) wieder auf.[2186]

Mehr noch als die fertiggestellten Partien begründen die Hinweise auf den weiteren Handlungsverlauf die Vermutung, dass Doderer bei dem „Jutta Bamberger“-Fragment letztlich dem – wie gesagt, wohl durch Otto Weininger inspirierten – Phänomen der Androgynie huldigte.[2187] Auf dem Höhepunkt der Geschichte hätte sich eine verhängnisvolle Verwechslung ereignen sollen: Die als Mann verkleidete Jutta verliebt sich auf einem Maskenball in den als Frau verkleideten Sascha.[2188] Auch nach Klärung dieser *„erotischen Täuschung“* (TB 142, 28. 7. 1923) hat die gegenseitige Zuneigung weiterhin Bestand; ein Verlöbnis kommt zustande. Da allerdings Sascha, „trotz seiner femininen Physis“ (TB 142), nicht davon absehen kann, seine Ansprüche als Mann geltend zu machen, Jutta hingegen sich „[d]em Besitzwillen des Mannes“ (TB 142) als doch nicht gewachsen erweist, kommt es schließlich zur Katastrophe: Keinen Ausweg mehr für sich und ihre Andersartigkeit sehend,[2189] unter dem Druck der bürgerlichen Konventionen endlich zusammenbrechend,[2190] macht sie, „in einem verworren-hysterischen Augenblick“, „ihrem kurzen Leben mit 26 Jahren ein Ende“ (TB 143).[2191]

2186 Wie behutsam und psychologisch feinsinnig Doderer in den „Dämonen“ (im Kapitel „Am anderen Ufer“) die Liebesszene im Badezimmer zwischen Trix K. und Fella Storch herbeiführt (vgl. DD 501–507), ist erstaunlich. Die feministische Forschung, die die Kenntnisnahme der Texte von Autoren verweigert, „da die Analyse des männlichen Blicks auf lesbische Frauen ein grundsätzlich anderes Thema ist“, beraubt sich eines schönen Gegenstands. Vgl. Madeleine Marti: Hinterlegte Botschaften. Die Darstellung lesbischer Frauen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart 1992, S. 9.

2187 Zu Weiningers Beitrag zur Geschichte der Androgynie vgl. Andreas Puff-Trojan: Im Zeichen des Adrogynen. Weininger, Serner und die Folgen einer Bewegung. In: Neda Bei/Wolfgang Förster/Hanna Hacker/Manfred Lang (Hg.): Das lila Wien um 1900. Zur Ästhetik der Homosexualität. Wien 1986, S. 97–107.

2188 Quelle hierfür ist das im Anhang von „Frühe Prosa“ zitierte Schreiben Wolfgang Fleischers an den Herausgeber. Vgl. FP 486–487.

2189 Zur Situation der Homosexualität im Wien der Jahrhundertwende vgl. Hanna Hacker/Manfred Lang: Jenseits der Geschlechter, zwischen ihnen. Homosexualitäten im Wien der Jahrhundertwende. In: Bei/Förster/Hacker/Lang (Hg.), Das lila Wien um 1900, S. 8–18.

2190 Die Standards des damaligen Sexuallebens bestätigt Krafft-Ebing in seiner in erster Auflage 1886 erschienenen „Psychopathia sexualis“: „Auf der Kulturhöhe des heutigen gesellschaftlichen Lebens ist eine sozialen sittlichen Interessen dienende sexuelle Stellung des Weibes nur als Ehefrau denkbar.“ Vgl. Krafft-Ebing, Psychopathia sexualis, S. 14.

2191 Nach dem Tod von Jutta Bamberger hätte dem in sein Zimmer „wie in ein Grab“ (TB 348, Juni 1926) verkrochenen Slobedeff, ausgelöst durch eine von einem Gassenjungen gepfiffene

Wie Fleischer erklärt hat, handelt es sich bei der Figur der Jutta Bamberger um eine „intensive Wunschvorstellung".[2192] Im Mittelteil der „Sonatine", die von einer mythischen Begegnung mit Jutta Bamberger erzählt, feiert der Autor diese „rückgängige Daphnis"[2193] als seine „unbekannte Geliebte" (vgl. E 328). Ein Gedicht gleichen Titels, veröffentlicht in dem Band „Ein Weg im Dunklen" (vgl. WD 20), hat ursprünglich nachweislich den Titel „Jutta Bamberger" getragen.[2194] Auch berichtet Doderer mehrfach im Tagebuch davon, dem „Modell zu J. B." (TB 210, 3. 5. 1924) in der Realität begegnet zu sein.[2195] Ausführlich hat er den androgynen Typus der Jutta Bamberger, nach dem er offenbar stets Ausschau hielt, während seines Assisi-Aufenthalts im September 1925 beschrieben:[2196] „ein rothaariges Mädchen", „mit etwas schiefgestellten Augen", „unhübsch, wenn nicht gar ‚hässlich' im Sinne der (bei mir u. den Meisten) geltenden sexuellen Kurswerte", „mittelgroß, mager, fast knochig", „bleich im Antlitz" (TB 282, September 1925). Neben dem Äußeren seiner ‚Heldin', das identisch ist sowohl mit der Beschreibung im Fragment „Jutta Bamberger"[2197] als auch in der „Sonatine"[2198] und in dem Gedicht „Die unbekannte Geliebte",[2199] hebt der Autor eine bestimmte körperliche Eigenschaft an seinem „Modell" besonders hervor, die auch, wie noch zu sehen sein wird, das Fragment phrasen-(leit)motivisch durchzieht: „die Arme herabhängend und ein wenig an den Leib gedrückt", dies sei charakteristisch für „ihre ganze Art zu gehen und zu stehen",

---

Marschmelodie, die Erkenntnis kommen sollen, dass er auch als Künstler gescheitert sei (vgl. TB 349).

2192 Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 150.

2193 Von Reinhold Treml stammt der Hinweis darauf, dass Doderer hier „natürlich" Daphne gemeint habe, also jene Nymphe, die den liebestollen Apollon flieht. Vgl. Treml, Doderers „Sonatine", S. 127.

2194 Das Gedicht „Die unbekannte Geliebte", dessen Entstehung im Gedichtband mit 1924 angegeben wird (vgl. WD 98), ist im Skizzenwerk auf „Jan 28" datiert. Vgl. Skizzenbuch No X. ab 6/XII 27. Ser. n. 14.115 d. ÖNB, fol. 27r. In einem Entwurf trägt die kleine Lyrik auch den Titel „Jutta Bamberger". Vgl. Skizzenbuch No X. ab 6/XII 27. Ser. n. 14.115 d. ÖNB, fol. 26v. Der lyrische Text findet sich auch zitiert in den „Tangenten". Vgl. T 211, 1942/43.

2195 Vgl. auch TB 213, 223, 256.

2196 Zu weiteren Verknüpfungen der „Jutta Bamberger" mit Doderers Werk vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger", S. 594 f.

2197 „Jutta war […] eine schmale rothaarige kleine Person […], mit Haut wie halbdurchscheinender Glasfluß, hell, blaß: und die Augen […], sehr groß, waren immer leicht verschleiert, halb geschlossen." FP 217.

2198 „Es war ein erwachsenes, ernstes, nicht hübsches flachhüftiges Mädchen, mit rotbraunem Haar (Sommersprossen?). Ich nannte sie Jutta Bamberger." E 328.

2199 „Ach, so schräg und süß dein niegeschauter Blick." WD 20.

> so, als lauschte sie […] nach etwas Entferntem, als trüge sie […] ihren Leib wie etwas Zerbrechliches oder schon Zerbrochenes zwischen diesen angedrückten Armen, als müsste sie sich immer ein wenig zusammennehmen und zusammenhalten. (TB 283)

Die Androgynie ist als „Metapher des Uneindeutigen“ gebräuchlich, „Faszination und Ärgernis über den beständig entgleitenden Sinn untrennbar verknüpfend“.[2200] Mit der Figur der Jutta Bamberger, die mit „den durchscheinenden schiefen Mandelaugen“ (FP 257) ihrem Schöpfer selbst ähnlich sieht, d.h. „als Spiegelbild der eigenen Person“ erscheint,[2201] dürfte Doderer zum einen seinen bisexuellen Identifizierungen Ausdruck verliehen haben.[2202] Auch könnte man die hermaphroditische Heldin als ein asexuelles Idealbild des Autors begreifen,[2203] einer „wirklichen Gefährtin von knabenhafter Weiblichkeit“[2204] vergleichbar, in der Doderer die – von Weininger so vehement geforderte –[2205] Überwindung des Weibes verherrlichte und problematisierte.[2206] Erst vor diesem Hintergrund wird einer von Doderers rätselhaftesten „Repertoriums“-Einträgen verständlich, der sich zweifellos auf den „Jutta Bamberger“-Komplex bezieht: „Die unbekannte Geliebte ist das Formprinzip (forma) der sexuellen Wahrheit über uns selbst“ (C II 458, 7. 5. 1965; bzw. RE 265).

> Das Medium des Androgynen ist das Imaginäre, Virtuelle, die Phantasie, der Möglichkeitssinn; daher die Befriedigung und die Frustration – das heimliche Begehren, ein anderer/eine andere zu sein, oder auch: den heimlichen Wünschen einer ‚anderen‘ Verführung zu folgen (jenseits deklarierter Hetero- oder Homosexualitäten), ausgespart, erleichternd und enttäuschend, der Zwang zur Realisierung.[2207]

2200 Elisabeth Wiesmayr: Vexierbilder des Geschlechts. In: Bei/Förster/Hacker/Lang (Hg.), Das lila Wien um 1900, S. 114–125; hier: S. 114.

2201 Treml, Doderers „Sonatine“, S. 133.

2202 Zu Doderers homosexuellen Erfahrungen vgl. Berthold, Homoerotische Spurensuche bei Heimito von Doderer, bes.: S. 141–144.

2203 Zu den Modellen „verpflichtender Asexualität“ in Doderers Biographie vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 151.

2204 Ebd.

2205 „Bevor das Weib nicht aufhört, für den Mann als Weib zu existieren, kann es selbst nicht aufhören, Weib zu sein“; „der Mann muß vom Geschlechte sich erlösen, und so, nur so erlöst er die Frau.“ Weininger, Geschlecht und Charakter, S. 456.

2206 Offenbar ist es einfacher, in einem androgynen weiblichen Geschöpf (W mit viel M) den Menschen zu achten, als in der „Missionärin der Idee des Koitus“ (W mit wenig M) nicht das Weib zu sehen. Ebd., S. 448.

2207 Wiesmayr, Vexierbilder des Geschlechts, S. 114.

Durch die Behandlung der Androgynie-Thematik, in dem mehrdeutigen Sinne, wie ihn das voranstehende Zitat beschreibt, gibt sich Doderer als ein epochentypischer Autor zu erkennen.[2208] So lässt sich etwa auch in Robert Musils Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften",[2209] ohne dass ich hier den Aspekt „einer kühn konstruierten magnetopathisch-inzestuösen Liaison" verleugnen wollte,[2210] jenes „Verlangen nach einem Doppelgänger im anderen Geschlecht" wieder erkennen, welches „die Liebe eines Wesens" wolle, „das uns völlig gleichen, aber doch ein anderes als wir sein soll".[2211] Ähnlich wie mit Agathe, die für ihren Bruder Ulrich wegen ihres hermaphroditischen Äußeren begehrenswert erscheint,[2212] verhält es sich mit Jutta Bamberger. Auch sie ist eine solche „Zaubergestalt",[2213] deren Wirkung darauf beruht, „daß sich ein Mensch einbildet, sein geheimstes Ich spähe ihn hinter den Vorhängen fremder Augen an".[2214] Wenn Slobedeff am Ende der „Episode f" auf dem Rasen unter Juttas Fenster den kühlen Morgen erwartet, wird die Ähnlichkeit zwischen der Musilschen und der Dodererschen Konzeption des Androgynen besonders deutlich (es sei denn, man erkennt hierin ein Merkmal jeder Liebe): „es war ein Teil seiner selbst, was sich da in dem erleuchteten Rahmen hin und her bewegte" (FP 327).[2215]

Auch formal gehört das „Jutta Bamberger"-Fragment, das sich ideell noch in weiteren Punkten mit den Nachfolgeproduktionen („Divertimento" No I–

2208 Zur „sexuellen Frage", die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu einem neuen Dauerthema avancierte, vgl. Franz X. Eder: Degeneration, Konstitution oder Erwerbung. Die Konstruktion der Homosexualität bei Richard von Krafft-Ebing und Sigmund Freud. In: Förster/Natter/Rieder (Hg.), Der andere Blick, S. 155–162.

2209 Vgl. hierzu etwa Gerhard Neumann: Androgynie und Inzest – Robert Musils Theorie der Liebe. In: Hans Weichselbaum (Hg.): Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Salzburg-Wien 2005, S. 151–180; bes.: S. 166–180; vgl. hierzu etwa auch Nicola Mitterer: Liebe ohne Gegenspieler. Androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften". Graz 2007, bes.: S. 140–145 u. S. 180–188.

2210 Vgl. Sloterdijk, Sphären I – Blasen, S. 461–465; hier: S. 462.

2211 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Gesammelte Werke; Bd. I. Reinbek b.H. 1978, S. 905.

2212 Vgl. ebd., S. 686.

2213 Ebd., S. 905.

2214 Ebd.

2215 Auch in der bisher von der Forschung sträflich vernachlässigten Symphonischen Phantasie „Der Abenteurer" (1927), die eindeutig dem Divertimento-Komplex zuzuordnen ist, greift Doderer das Thema auf: das androgyne Geschöpf als utopisch-erotische Verheißung der Liebe (vgl. Kap. 3.2.6).

VI) überschneidet,[2216] in den Divertimento-Zusammenhang. Wie der Abriss „zur Genese der Divertimento-Form“ gezeigt hat (vgl. Kap. 3.4.1), entwickelt Doderer „die wesentlichen Eigenschaften und Ziele dieser ‚neuen Form‘“ erst nach und nach in der literarischen Praxis. Da das „Jutta Bamberger“-Fragment den eigentlichen „Divertimenti“ (No I–VI) entstehungsgeschichtlich vorausgeht, kann es als ein Entwicklungsschritt in Richtung der Divertimento-Form angesehen werden. Diese Einschätzung dürfte auch deswegen berechtigt sein, weil sich der Autor besonders während der „Jutta Bamberger“-Phase (Januar 1923 – Januar 1924), die – zunächst noch parallel laufend mit der Entstehung der „Seraphica“-Erzählung (vgl. Kap. 6.5) – direkt in die Hochzeit der frühen „Divertimenti“ (No I–VI) mündet (Mitte 1924 – Mitte 1926), viele wichtige technische Aspekte seiner „neuen Erzählungskunst“ (TB 159, 21. 11. 1923) klar machte. Zwar hatte der Autor rasch davon Abstand genommen, bei „Jutta Bamberger“ die – zu diesem Zeitpunkt allerdings noch als „locker“ charakterisierte – „Form des ‚Divertissements‘ (‚novellistische Unterhaltungen‘)“[2217] zu verwirklichen. Stattdessen beabsichtigte er, wie gesagt, „eine *biographisch zentrierte* Sache“ zu schreiben.

Dennoch gehört das literarische Endprodukt dieser Bemühungen zweifellos in den Divertimento-Zusammenhang,[2218] der ja vor allem dadurch bestimmt ist, musikalische Formen und Strukturen für die Literatur zu nutzen. Mehr noch in makro- als in mikrostruktureller Hinsicht sind diese ‚musikalischen‘ Bestre-

2216 Im „Jutta Bamberger“-Fragment präfigurieren existenzphilosophische Überlegungen und bewusstseinsphänomenologische Selbstbesinnungen, die auch die „Divertimenti“ (No I–VI) melancholisch eintrüben (vgl. etwa Kap. 5.5). So macht Jutta einmal die Erfahrung, „daß sie – Wirkungen hinterlassen hatte“: „es ging offenbar nicht ohne solche – Wirkungen“ (vgl. FP 245). Was sich hinter diesen unbeholfenen Worten verbirgt, ist die Vorstellung des Lebens als Grenzsituation, nämlich „daß ich immer in Situationen bin, daß ich nicht ohne Kampf und ohne Leid leben kann, daß ich unvermeidlich Schuld auf mich nehme, daß ich sterben muß“. Jaspers, Philosophie II: Existenzerhellung, S. 203. Auch Juttas Erstaunen darüber, dass sich Erlebnisse in der Rückschau „schärfer“ herausheben, „als sie das jetzt erlebte“ (vgl. FP 253), gehört in diese Kategorie depressiv gestimmter Lebenserfahrung. Nur das Vergangene ist gegenwärtig: „Nie dabei zu sein: das also ist das ‚wirkliche‘ Leben […]? Wann lebt man eigentlich. wann ist man selber in der Gegend seiner Augenblicke bewußt anwesend?“ Ernst Bloch: Geist der Utopie. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. In: Gesamtausgabe; Bd. 3, Frankfurt a.M. 1977, S. 237.

2217 Aus dem Schreiben Fleischers an den Herausgeber der „Frühen Prosa“: „Unter der Form novellistischer Unterhaltungen verstand Doderer, daß eine Geschichte nicht als solche erzählt wird, sondern durch in sich geschlossene Episoden, die sich rund um diese Geschichte ereignen, in ihrer Entwicklung und Thematik vorangetrieben wird“. FP 486.

2218 So auch gesehen von Buchholz, Musik im Werk, S. 87.

bungen im Fragment nachweisbar.[2219] Der nachgelassene „Jutta Bamberger"-Text zeigt sogar den energischsten Versuch Doderers, sich dem ‚musikalischen' Formideal anzunähern. Indem der Autor hier nämlich mehrfach über den Text verteilt jeweils zwei synchron verlaufende Erzählstränge (bzw. interne Fokalisierungen) im Druckbild synoptisch setzt,[2220] versucht er eine quasi-orchestrale Handlungspartitur literarisch zu erzeugen. Wegen der ureigensten Bedingungen literaler Rezeption – „da zwei Sprachströme, die zur gleichen Zeit gehört und verstanden werden sollen, nicht gleichzeitig vorgestellt werden können"[2221] – ist das Experiment allerdings zum Scheitern verurteilt.[2222] Doderer hat es anscheinend früh selbst eingesehen, dass „diese naive Form der Synchronisierung" (WdD 265), als welche er seinen avantgardistischen Versuch rückblickend in der „Ouvertüre zu ‚Die Strudlhofstiege'" bezeichnete (vgl. WdD 265 f.), nicht nach Wiederholung verlangt.[2223]

Eine größere Zukunft ist der „phrasierten" Motivtechnik beschieden, deren Vorläufermodell im „Jutta Bamberger"-Fragment allerdings noch etwas eintönig erklingt (vor allem im erst später geschrieben ersten ‚Satz', in dem, wie bereits Schmidt-Dengler beobachtet hat,[2224] das Stoffliche, die Mitteilung zunehmend in den Hintergrund treten). Um den Leser (bzw. Hörer) auf den „tief eingesenkten Individualpunkt" (TB 143, 28. 7. 1923) der Hauptfigur zu stoßen,[2225] kehrt an verschiedenen Stellen im Text ein bestimmtes Groß-Motiv nahezu identisch wieder. Die Sequenz (d.h. die Motiv-Reihe), um die es hier geht, wiederholt eine für Jutta charakteristische Geste. Sie ist gekennzeichnet durch den seitwärts gerichteten Blick sowie die ein klein wenig angezogenen Arme und die gleichsam in einer Bewegung innehaltenden Hände, „als hätte

2219 Vor allem in der Beschreibung musikalischer Aktivitäten (Stichwort: „verbal music") sorgt die Sprache des Fragments mikrostrukturell für kleine Highlights (vgl. Kap. 3.2.5).

2220 Vgl. FP 240–241, 246, 250–251, 322, 325–326, 328–329.

2221 Brown, Theoretische Grundlagen, S. 32.

2222 „Hintergrund […] ist der monophone Charakter von Sprache, der neben dem Wunsch nach Verständlichkeit einer Mitteilung auch von der Tatsache geprägt ist, dass die menschliche Stimme ein monophones Instrument darstellt, dem es unmöglich ist, zwei Laute gleichzeitig zu produzieren." Sichelstiel, Musikalische Kompositionstechniken, S. 51.

2223 Das Fragment selbst dokumentiert bereits Zweifel an besagter Technik. Sind die parallel gelegten Handlungsstränge nämlich von größerem Umfang, werden sie in herkömmlicher Weise jeder für sich hintereinander erzählt. Während Karl seine Meinungsverschiedenheit mit der Bordellbesitzerin Flavia Boscarolli austrägt (vgl. FP 272–278), erlebt Jutta ihren ersten lesbischen Geschlechtsverkehr (vgl. FP 279–280). Sie tut dies ausdrücklich „am selben Nachmittage" (FP 279).

2224 Vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger", S. 600.

2225 Vgl. hierzu auch ebd., S. 597.

sie plötzlich etwas zu behüten, als lauschte sie“.[2226] Indem der Leser (bzw. Hörer) die Motive dieser Sequenz, deren innerer Gehalt und äußere Gestalt in unterschiedlichen Kontexten weitgehend konstant bleiben, im Gedächtnis aufeinander schichtet, festigt sich zunehmend sein Eindruck von der – übrigens auch physiognomisch begründeten –[2227] Determiniertheit des Schicksals.[2228] Die leider Fragment gebliebene Biographie der Jutta Bamberger, die auch als „einer der frühesten Texte der modernen Literatur“ gewürdigt wurde, „der sich ernsthaft mit dem Problem der mänlichen und weiblichen Homotropie auseinandersetzt“,[2229] vermittelt dies eindrücklich.[2230]

6.3 Das ‚erste‘ VII. Divertimento („russ. Div.“) – Der Roman „Das Geheimnis des Reichs“ (1927–29; 1930)

> „Und er sprach zu ihnen: Euch ist’s gegeben, das Geheimnis des Reiches Gottes zu wissen“
> Markus 4, 11

> „Aber was bedeutet es: Das Geheimnis des Reichs?“[2231]
> Gerhart Hauptmann

> „Begreift jemand das Geheimnis dieses Reichs?“[2232]
> Heimito von Doderer

Nach „Die Bresche. Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden“ (1924) ist „Das Geheimnis des Reichs. Roman aus dem russischen Bürgerkrieg“ (1930) das zweite Prosa-Buch des Autors. Während „Die Bresche“ als „Vorausahnung“ der Divertimento-Form analysiert zu werden verlangt (vgl. Kap. 6.1), könnte „Das Geheimnis des Reichs“ als Doderers erster Versuch angesehen

---

2226 Vgl. FP 217, 219, 239 f., 284, 285 f., 327.

2227 Zur Bedeutung physiognomischer Wertvorstellungen bei Doderer vgl. Schröder, Apperzeption und Vorurteil, S. 302 ff.

2228 Zu Physiognomie und Schicksal, zwischen denen eine funktionale Abhängigkeit hergestellt wird, vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger“, S. 579 f.

2229 Volker Ott: Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1979, S. 103–106; hier: S. 103.

2230 Zu den Gründen für das Scheitern des „Jutta Bamberger“-Werks, die wohl vor allem in erwähntem Form-Wechsel zu suchen sind, vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers „Jutta Bamberger“, S. 600 f.

2231 Gerhart Hauptmann: Der Narr in Christo Emanuel Quint. Berlin [5]1910, S. 540.

2232 FP 358.

werden, das „Divertimento-System" (TB 366, 12. 11. 1930) wieder zu überwinden.

Wie die editorische Anmerkung in der Sammlung „Frühe Prosa" vermerkt, datiert die „[e]rste Erwägung des Stoffgebiets" auf den 30. Oktober 1921 (vgl. FP 487; vgl. TB 52). Laut einem Hinweis im Tagebuch dürfte es aber frühere Aufzeichnungen gegeben haben, auf die der Autor zurückgreifen konnte: *„4 Notizhefte"* nämlich „von *jenem Frühjahr 1919"*, „in welche Zeit" er „Div II/I" verlegen wolle (vgl. TB 245, September 1924). *„Skizzen zum 3.* (‚russischen') *Divertissement"* (TB 213) fertigte Doderer am 21. Mai 1924 an, jene ersten Extrema-Proben überhaupt, die er schließlich als *„misslungen"* (TB 217, 23. 5. 1924) erachtete und wieder verwarf (vgl. Kap. 3.4.2). Zunächst also als drittes, dann als zweites Divertimento geplant gewesen,[2233] verschwindet das *„Div. russe."* (TB 235, August 1924), dessen Entstehungsgeschichte für die Entwicklung der Divertimento-Form einige wichtige poetologische Erkenntnisse abwirft (vgl. Kap. 3.4.1), für längere Zeit aus dem Blick des Autors. Erst Ende 1927 nimmt Doderer sich des Stoffes wieder an, jetzt unter dem Titel „Divertimento No VII".[2234] Im Juni 1929 sind Text und Typoskript von „Das Geheimnis des Reichs", wie das Werk schließlich heißt, fertiggestellt.[2235] Ende 1930 erscheint der „Roman", dem allerdings kein großer Erfolg beschieden sein wird, im Wiener Saturn-Verlag.[2236]

Einer der Gründe für die Erfolglosigkeit des Werkes dürfte in seiner verrätselten Gesamtanlage zu suchen sein. „Das Geheimnis des Reichs", das auf Wunsch des Autors zu Lebzeiten nicht wieder aufgelegt wurde (vgl. FP 491), kann sich nämlich nicht so recht entscheiden, was es eigentlich sein will. Als „Zwitter" wurde es daher auch bezeichnet: „ein Divertimento mit romanhafter Handlung, unter Einschluß autobiographischer Elemente".[2237] Tatsächlich versucht das „Geheimnis des Reichs", das die Schicksale einiger Kriegsgefangener vor dem Hintergrund des russischen Bürgerkriegs von 1917 bis 1921 abbildet,[2238] weshalb es auch als „kryptohistorisch" bezeichnet wurde,[2239] gleich

2233 Vgl. hierzu auch Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 351.

2234 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 194 f.

2235 Vgl. ebd., S. 205.

2236 Vgl. ebd., S. 212 f. Vgl. zur Entstehungsgeschichte von „Das Geheimnis des Reichs" auch Schedlmayer, Rätsel-Schrieb, S. 3–5.

2237 Wolff, Heimito von Doderer, S. 36.

2238 „Ich habe alle Vorgänge im ‚Geheimnis des Reichs' gerade vor *diesen* Hintergrund gestellt; an sich ein Buch ‚Über den russischen Bürgerkrieg' zu schreiben – das hätte mich (…) nie interessiert." TB 816, 21. 7. 1936.

2239 Schmid hat „Das Geheimnis des Reichs" als „kryptohistorisch" bezeichnet, „insoferne, als sein Inhalt historisch auf den Ersten Weltkrieg, die Oktoberrevolution, den Umsturz in Mitteleuropa zu beziehen ist". Schmid, Doderer lesen, S. 14.

drei Stilebenen miteinander in Einklang zu bringen: ‚extreme‘ Momente, Referat-Passagen und historische Berichterstattung. Weder konnte sich der Verfasser von „Das Geheimnis des Reichs“, der seine schriftstellerische Arbeit nach diesem Werk einer grundsätzlichen Revision unterzog (vgl. Kap. 3.4.1), zur Trennung vom „musikalischen Rüstzeug“ überwinden („General-Motiv-Technik“ und „Gedankenlyrik“), noch war es ihm möglich, dem zunehmenden Verlangen nach unterhaltender Literatur länger zu widerstehen (Vorrang des rein Stofflichen), dem er sich alsbald für kurze Zeit ganz hingeben sollte. Die Herkunft jener „historiographischen Blocks“ (CII 469, 4. 8. 1965), die den ohnehin nicht sehr leicht fließenden Erzählstrom in „Das Geheimnis des Reichs“ noch mehr ins Stocken bringen, ist das eine oder andere Sachbuch.[2240] Was Doderer motiviert hat, diese Großzitate in den Text einzumontieren, lässt sich nicht eindeutig klären.[2241] Alles zusammen jedenfalls ergibt eine Mischung, die man entweder als ‚Nullkomposition‘ oder als ‚Überkomposition‘ bezeichnen könnte.[2242] Keineswegs aber ist das Werk „ein zeitgeschichtlicher Roman von großer Anschaulichkeit“,[2243] wie ein Kritiker meinte.

Wie bei so vielen Themen Doderers, der das seltene Beispiel eines Autors darstellt, dessen Frühwerk nahezu komplett im späten Werk wiederkehrt, handelt es sich auch bei demjenigen von „Das Geheimnis des Reichs“ um ein so genanntes Lebensthema.[2244] Auf die lebensprägende Erfahrung seiner sibirischen Kriegsgefangenschaft greift der Autor auch in seinem letzten, nicht vollendeten Werk zurück, dem zweiten Teil von „Roman No 7“, „Der Grenzwald“ (erschienen postum 1967).[2245] Das Gefesseltsein an die Thematik kommt besonders darin zum Ausdruck, dass in „Das Geheimnis des Reichs“ passagenweise eine Erzählinstanz spricht, die sich nicht nur dezidiert als Autor des Textes ausgibt (vgl. FP 466), sondern deren ‚extreme‘ Einlagen außerdem wie die

---

2240 Zu den historiographischen Passagen vgl. Schedlmayer, Rätsel-Schrieb, S. 172–185.

2241 Wolff meint, dass diese Passagen „[m]it all ihren Zahlen, Daten und Fakten […] nur eines beweisen [sollten]: daß der Erfolg der russischen Revolution rational nicht erklärt werden konnte“. Wolff, Heimito von Doderer, S. 37.

2242 „Was ist das für ein Buch! Von Komposition keine Ahnung“, hat Hans Flesch festgestellt. Vgl. Hans Flesch: [Rez. zu „Das Geheimnis des Reichs“]. In: Literarische Umschau. Beilage zur Vossischen Zeitung vom 29. Juni 1930. Das „Geheimnis des Reichs“ sei „genuin ein Form-Kunstwerk“, ist sich hingegen Dietrich Weber sicher. Vgl. Weber, Studien, S. 66.

2243 Vgl. Heger, Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts, S. 33.

2244 Zur Bedeutung der Kriegsgefangenschaft für den Schriftsteller Doderer vgl. Schmidt-Dengler, Heimito von Doderers schriftstellerische Anfänge, S. 102.

2245 Zum „‚russischsten‘ aller österreichischen Autoren dieses Jahrhunderts“ allgemein vgl. Alexandr W. Belobratow: … diese Einheit allen Lebens, dort und hier: Doderer in Rußland und Rußland bei Doderer. In: Fenster, S. 81–92; hier: S. 81.

Erinnerung an Selbsterlittenes klingen. Es scheint fast so, als würde sich dieses Erzähler-Ich, das tatsächlich kaum vom Autor zu unterscheiden ist,[2246] durch das Heraufbeschwören der Vergangenheit eine süße Qual bereiten. Nicht zuletzt auch die letzten Worte des Romans legen diese Vermutung nahe: „Lebt wohl, Kameraden. Bei *euch* war das Reich, war das Heil." (FP 471)

Die Geschichte, die sich unter diesen Kameraden in sibirischer Kriegsgefangenschaft mühsam herausschält, ist die Folgende: Dorian sehnt sich nach Katharina, mit der er in seiner Wiener Jugend eine Liebesbeziehung hatte. Dass diese Katharina identisch ist mit jener in Krasnojarsk lebenden Katjä Poccal, zu der Jan Alwersik aktuell ein erotisches Verhältnis pflegt, weiß zunächst keiner der Protagonisten. René Stangeler geht dieser Zusammenhang schließlich auf: Von Katjä lernt er die Geschichte ihres Bruders kennen, der sich als Gymnasiast in der Oper erschossen hat. Als unter den Gefangenen jemand dieselbe Geschichte berichtet, eröffnet Dorian dem René, es habe sich bei dem jungen Selbstmörder um den Bruder von Katharina gehandelt. Ein Foto von Katharina, das Dorian sowohl Jan Alwersik als auch René Stangeler zeigt, sorgt für eine angespannte Atmosphäre zwischen den beiden letzteren.[2247] Wenn sich Alwersik kurz darauf bei der Waldarbeit so ungeschickt anstellt, dass er Stangeler das Beil in den Rücken haut, so erscheint dies kaum mehr als ein Versehen.

Aus der Gefangenschaft entlassen, schließt sich Alwersik einer Kosakenabteilung an. Derweil sorgt der genesende Stangeler dafür, dass Dorian und Katharina alias Katjä sich an seinem Krankenbett wieder treffen. Während der Bürgerkrieg immer näher rückt, plant der von dem Wiedersehen enttäuschte Dorian seine Abreise, sucht die hilflose Katjä vor allem Schutz. Eines Tages kehrt Jan Alwersik in soldatischer Funktion zurück. Nicht nur missbraucht er Katjäs Heim als Stützpunkt, auch an ihr, die immer verzweifelter ist, vergeht er sich. In Anbetracht der immer brutaler werdenden revolutionären Zustände beschließen Alwersik und Stangeler, die sich zufällig über den Weg laufen, aus dem Verband der roten Armee auszutreten und heimwärts aufzubrechen. Da erhält Jan einen Brief von Katjä, in dem sie um Hilfe für sich und ihren zurückgekehrten Ehemann, einen polnischen Hauptmann, fleht. Sie sind festgenommen worden und müssen sich vor Gericht als Konterrevolutionäre ver-

2246 Der zählte selbst zweiunddreißig Jahre, als er im „Mä[rz] [19]28" das folgende Probeextrema skizzierte, das im Werk refrainartig wiederholt wird (vgl. FP 333 + FP 467): „Ich lebe körperlich seit 32 Jahren. Alles ist mir eine einzige Qual und war nie anders." Skizzenbuch No XI. 1928. Ser. n. 14.116, fol. 2v.

2247 „Denn wir hassen nie heftiger, wie wenn es aus Schwäche geschieht.// Ich habe diese ganze Seelenlage im ‚Geheimnis des Reichs' beim René Stangeler angedeutet" (TB 903, 19. 12. 1936).

antworten. Da der Vorsitzende des Gerichts, der ‚internationalistische‘ rote Stadtkommandant Hugo Blau, in dem männlichen Angeklagten jemanden wiedererkennt, der gegen ihn selbst aussagen könnte (nach dem antibolschewistischen Umsturz in Gefangenschaft geraten, verschaffte er sich persönliche Vorteile dadurch, dass er seine Offizierskameraden bei den „Weißen“ als Sympathisanten der roten Armee denunzierte), lässt er das Ehepaar Poccal hinrichten.[2248] Als Alwersik hiervon erfährt, sinnt er auf Rache. Allerdings ist inzwischen auch Blau erschossen worden. Am Ende hindert Stangeler Alwersik daran, sich selbst umzubringen. Beide treten gemeinsam den Heimweg an.[2249]

Als wäre diese ganze Handlung, die, wie gesagt, von historiographischen Passagen und ‚extremen‘ Einsprengseln immer wieder unterbrochen wird, nicht schon unrealistisch und geheimnisvoll genug, d.h. stets aufs Neue bereit, den Beweis dafür zu erbringen, dass „das Unwahrscheinlichste und weit auseinander Liegendes“ häufig „zu hirnrissigstem Gegensatze“ zusammentritt (vgl. FP 359) bzw. dass „diese Einheit allen Lebens, dort und hier“ (FP 402) besteht, verhandelt der Text unterschwellig ein weiteres Thema, das für den frühen Doderer von einiger Bedeutung ist, nämlich dasjenige der verdrängten Homosexualität.[2250] Es ist interessant festzustellen, dass in allgemeinen Darstellungen des Romans hiervon kaum jemals die Rede ist.[2251] Dies dürfte vor allem daran liegen, dass der Text die größte Mühe aufwendet, um das Thema zu verbergen. Andererseits sollte doch gerade eine offensive Strategie des Verbergens, die dafür sorgt, dass viele Zusammenhänge rätselhaft erscheinen, das Interesse des Interpreten wecken. Unter dem bezeichnenden Titel „Rätsel-Schrieb“ hat sich immerhin einer, nämlich Wilhelm Schedlmayer in seiner Studie zum

2248 Am 26. August 1928 erschien ein kleiner Aufsatz von Doderer in „Der Tag“, die „Psychologie des politischen Mordes“ betitelt, worin die Geschichte des Wiener Handlungsgehilfen Hugo Blau, der als Rotarmist in Sibirien zum Mörder wird, eine psychologische Deutung erfährt. Fleischer sieht in diesem Feuilleton „eine Keimzelle“ des Romans. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 195.

2249 In den „Tangenten“ hat Doderer über das weitere Schicksal seiner Figuren aus dem „Geheimnis des Reichs“ spekuliert. Vgl. T 74f. (1940/44).

2250 In der Figur des Slobedeff, die in der „Bresche“ (1920/21; 1924) auftritt, hat Doderer das Thema Homosexualität erstmals aufgegriffen (vgl. Kap. 6.1). Im „Jutta Bamberger“-Fragment (1923/24; 1968) erhält Slobedeff mit der Figur Jutta Bamberger ein weibliches Pendant zur Seite gestellt (vgl. Kap. 6.2). Außerdem ist auch die aus dem Nachlass gehobene abenteuerliche Symphonie „Der Abenteurer“ (1927) nicht frei von Andeutungen einer verdrängten Homosexualität (vgl. Kap. 3.2.6).

2251 Neben den hier bereits erwähnten Arbeiten vgl. etwa auch Friedrich Achberger: Doderer und die dreißiger Jahre. In: Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938. Hg. v. Gerhard Scheit. Wien 1994, S. 151–160; bes.: S. 153–156.

„Geheimnis des Reichs", behutsam der besagten Problematik angenähert. Und ohne dass dies seine eigentliche Absicht gewesen sein dürfte, ist er hierbei auf die sozusagen unterirdisch gewordene „phrasierte" Motivtechnik gestoßen.[2252]

Indem Schedlmayer jene interpretationsbedürftigen Stellen herausklaubt, spürt er nebenbei die gut verborgenen Reste „phrasierter" Motivik auf, weniger gleichlautende als inhaltlich identisch gefüllte rekurrente Passagen, die allerdings in so großen Abständen voneinander stehen, auch unterbrochen sind von jenen überinformativen historiographischen Einschüben, dass ihre in jenem Sinne ‚musikalische' Wirkung, wie er in dieser Arbeit schon hinlänglich erklärt worden ist, auf den Leser ausbleibt.[2253] In einem aufwändigen Interpretationsakt, der hier nicht zur Gänze nachvollzogen zu werden braucht,[2254] deckt Schedlmayer auf, dass Dorian, der wohl nicht von ungefähr so heißt (der Name erinnert natürlich an die Figur des Dorian Gray von Oscar Wilde, bekanntlich ein wegen seiner Homosexualität verfolgter Autor), der außerdem zunächst als femininer Freund eines gewissen Snobby vorgestellt wird (vgl. FP 363), der ferner von Jan Alwersik und René Stangeler seltsam geheimnisvoll umworben wird,[2255] sich gar nicht nach Katharina sehnt, sondern nach ihrem Bruder Camillo.

So ergibt sich aus zwei deutlichen Rekurrenzen im Text, der Erinnerung Dorians an jene Zeit der Annäherung an Katharina („Es gab da eine sehr eigenartige Zeit […]" ; vgl. FP 339 f.) und der Erinnerung Katjäs an dieselbe Zeit („Es war dann eine sehr eigenartige Zeit […]"; vgl. FP 391), dass sich beide unmittelbar nach dem Tod Camillos näher gekommen sein müssen. Da Dorian sich allerdings lediglich an die Trauer Katharinas erinnern kann, nicht aber an die Ursache für diese Trauer, den Tod Camillos, fragt sich Schedlmayer zu Recht, ob dieses Vergessen seinen Grund „in einer besonderen Beziehung zum Vergessenen"[2256] haben könnte? Abgesehen davon, dass Dorians Sehnsucht nach Katharina offenbar zeitgleich mit dem Verlust seines Freundes Snobby

---

2252 Wie Doderer in einem frühen Rückblick auf sein ‚divertimentales' Schaffen erklärt hat (vgl. Kap. 3.4.1), zeigt die Folge der „Divertimenti" hier einen Wandel: „zunächst rein ‚mus.' Mot., noch als Fremdkörper eingebaut, dann Verschmelzung u. sozusagen *‚Versprachlichung'* dieser, endlich ihr schon teilweises ‚Unterirdischwerden' in VII."

2253 Deswegen wohl kommt Weber zu dem Schluss, dass „das ‚Geheimnis' […] für ein Divertimento zu lang [ist]": „solche Länge verträgt die strenge Komposition nicht". Weber, Studien, S. 67.

2254 Vgl. Schedlmayer, Rätsel-Schrieb, S. 43–71.

2255 Zum „leicht verschlüsselten Wunsch" einer „verbotene[n] Begierde" vgl. ebd., S. 86.

2256 Ebd., S. 45.

einsetzt, der ihm durch unbestimmte Maßnahmen seitens Jan Alwersik entzogen wird (vgl. FP 366), dass also eine psychodynamische Parallele vorliegt zu den Ereignissen in der Vergangenheit (Verlust des Freundes, kompensatorische Hinwendung zu Katharina), fällt Schedlmayer ein weiteres pseudo-„phrasiertes“ Motiv auf, das im Dienste dieses Themas steht. Als Dorian sich nämlich René gegenüber öffnet, spricht jener weniger von Katharina als von der Atmosphäre („in einem hellen, hochgelegenen Zimmer […]“; vgl. FP 368), darin er angeblich auf ein Mädchen gewartet habe. Angeblich deshalb, weil er dort ja in Wahrheit, wie eine frühere, hiermit sozusagen zusammenklingende Stelle beweist („in jenem hellen hochgelegenen Zimmer […]“; vgl. FP 334 f.), auf ihren Bruder gewartet hatte, mit dem gemeinsam er seine Schularbeiten machte! Dass sich Dorians Sehnsucht tatsächlich nicht auf Katharina richtet, bezeugt ein weiteres unterirdisches „Phrasen“-Motiv, das Schedlmayer ebenfalls aufdeckt: Zunächst gebraucht, um die Stimmung Dorians beim ersten Treffen mit Katharina zu verdeutlichen, schwärmt besagtes Motiv vor allem davon, wie Camillos Schwester im rosa Kleid vor dem – offenbar wichtigeren – Hintergrund stand: „Das Staket […] war frisch weiß gestrichen, ein helles vorleuchtendes Gitter.“ (FP 340) In einer späteren Reminiszenz an diese Zeit, jetzt in der Gefangenschaft getätigt, in die sich Dorian ja das Foto von Katharina hat nachsenden lassen, ist nur noch von dem – offenbar ausschließlich bedeutsamen – Hintergrund die Rede (der natürlich symbolisch für das eigentliche Wunschziel steht, nämlich Camillo): „Da leuchtet wieder in der Morgensonne das weiße, massive Staket eines Parkes, übermäßig hell.“ (FP 393).

Ursprünglich als „Divertimento“ geplant gewesen,[2257] auch nachweislich mit den bekannten musikliterarischen Absichten in Angriff genommen worden,[2258] wartet „Das Geheimnis des Reichs“, das schließlich zum Roman „entartete“,[2259] wie der Autor selbst etwas unglücklich formulierte, nicht allein mit der Divertimento-typischen Viersätzigkeit auf. Auch zahlreiche lyrisch-emphatische, d.h. „nur mit noch ‚extremen‘ Mitteln“ (TB 972, 27. 3. 1937) gestaltete Passagen, die die Mikrostruktur des Textes ‚musikalisieren‘, belegen die ursprüngliche Absicht des Autors. Ferner baut der Roman auf größere rekurrente Strukturen (Makroebene), d.h. auf quasi-„phrasierte“ Motive, die allerdings auf langer Lesestrecke Gefahr laufen, verloren zu gehen, d.h. im Gedächtnis des Rezipienten zu ver-

2257 Vgl. etwa die folgende Skizze: „Div. russe [/] Sk./ [/] I. Satz/wie Extrema 1 [/] II. Satz/Andante Ldschft [/] III. Satz/Beginnender Konflikt, Hass u. Liebe [/] IV. Satz/Tat [?] u. Leben, Allegro.“ Studien III. Heft [ab 1921, Mai]. Ser. n. 14.176 d. ÖNB, fol. 29r.

2258 Vgl. hierzu besonders die überlieferten Arbeitsskizzen in Sk[izzenbuch] XIV. 1929. Ser. n. 14.119 d. ÖNB.

2259 Brief an Dietrich Weber (12. 12. 1960). Zit. nach Schedlmayer, Rätsel-Schrieb, S. 6.

schwinden. Neben den hier nachgewiesenen und interpretatorisch ausgewerteten ließen sich noch weitere aufführen, vor allem auch zahlreiche Kleinstmotive wie etwa die ständige Formulierung von den „Brüchen und Trümmern" (vgl. FP 364 (2x), 384, 387, 414), mit der der Text das Fehlen einer totalen Wahrnehmung, die Fragmentierung der biographischen Zusammenhänge beschwört. Nicht zu vergessen der Gebrauch von traditionellen Leitmotiven, besonders Peitsche (vgl. FP 334, 341, 348 (2x), 432, 471) und Teeservice (vgl. FP 334, 410, 436, 453), die jeweils symbolisch das Verständnis seelischer Zustände vertiefen.

Man kann also nicht sagen, dem „Geheimnis des Reichs" würde etwas zum Divertimento fehlen. Das Problem wäre eher als ein zu viel zu bezeichnen, nämlich ein zu viel an Inhalt. Wie Doderer selbst erklärt hat, „erwies [es] sich als unmöglich, alle diese komplexen Inhalte als Divertimento zu bewältigen".[2260] Nicht allein die unglückliche Entscheidung des Autors, den geschichtlichen Hintergrund in Sachbuchsprache beizusteuern, führt zum Überhandnehmen des Inhalts. Vor allem die paraphrasierte Beziehungsgeschichte, die von zahlreichen, die Atmosphäre der Gefangenschaft verdichtenden Nebenhandlungen umlagert ist, sorgt dafür, dass das zunächst auf „max 50 S Masch"[2261] angelegte Werk aus der Form springt. Nicht mehr „mit einer für den mündlichen Vortrag noch möglichen Quantität"[2262] auskommend, geht einerseits, wie erläutert, die besagte Form ihrer spezifischen ‚musikalischen' Möglichkeiten weitgehend verlustig.

Wer rein erzählen will, sollte andererseits weniger um die Formung der Ausdrucksseite (Mikroebene) bemüht sein, sich auch weniger um den Ausbau des „Kompositions-Skeletts" (Makroebene) kümmern. Er sollte vielmehr die Anforderungen zu erfüllen trachten, die eine inhaltsbezogene Literatur stellt: Erfindung eines dramatischen Plots, Bemühung um eine gewisse Handlungsdynamik,[2263] Vermeidung thematischer Digressionen, Entwicklung differenzierter Charaktere, die der Leser unzweifelhaft identifizieren kann, Einhaltung einer Erzählperspektive, keine Vermischung der Stilebenen. Dies alles erfüllt das „Geheimnis des Reichs" kaum. Der Roman, dessen auf die Bibel und

---

2260 Ebd.

2261 Studien III. Heft [ab 1921, Mai]. Ser. n. 14.176 d. ÖNB, fol. 47r.

2262 Brief an Dietrich Weber (12. 12. 1960). Zit. nach Schedlmayer, Rätsel-Schrieb, S. 6.

2263 Wie diaristische Einträge im Skizzenwerk belegen, die nicht Eingang gefunden haben ins „Tagebuch 1920–1939", hatte Doderer bei der Konzeption von „Das Geheimnis des Reichs" vor allem Probleme damit, ein überraschendes Erzählschema zu entwickeln. So stellte er fest, dass er wichtige Informationen, deren Vorenthaltung für Spannung beim Leser sorgt, nämlich die Identität von Katharina und Katjä, zu früh kundgegetan hatte. Vgl. hierzu Loew-Cadonna, Zug um Zug, S. 27 f.

Gerhart Hauptmanns Roman „Emanuel Quint“ (1910) rekurrierender Titel auf einen von Doderers Lieblingsgedanken anspielt, nämlich dass die Welt zwar unbegreiflich, dafür aber in all ihren Entwicklungen bejahenswert ist, dürfte zweifellos noch zu sehr dem „Divertimento-System“[2264] verpflichtet sein, um tatsächlich als frei fabulierender Roman hervortreten zu können.

6.4 Das ‚zweite‘ VII. Divertimento – Der „Ritter-Roman“ „Das letzte Abenteuer“ (1936; 1953)[2265]

> „Denn wahrhaftig, ein ruhiges, tapferes, tüchtiges und ritterliches Leben ist jetzt jedem Manne, wie damals, vonnöten.“[2266]
> Joseph von Eichendorff

„Gegenwärtig ist es die abenteuerliche Geschichte des Herrn de Fanez, die mich einigermassen beschäftigt.“ Dies notierte Doderer im Sommer 1922 in sein Tagebuch. Und ergänzend schrieb er: „das Ding ist klein, eine Miniatüre – will aber eben darum mit grosser Behutsamkeit angegriffen sein.“ (TB 91, 3. 8. 1922) Die Idee zu der „avanture“ „Montefal“ reicht freilich noch weiter zurück. Angeblich soll eine erste Version bereits 1917 in Ost-Asien entstanden sein.[2267] Der Grund, warum diese überaus gelungene Erzählung, die einen der ältesten Stoffe des Autors repräsentiert, nicht nachträglich in den Band der „Erzählungen“ aufgenommen wurde,[2268] dürfte wohl der sein, dass sie ‚lediglich‘ eine Vorfassung darstellt.[2269] Sie führt hin zu einem wahren Höhepunkt

2264 Bezug nehmend auf eine Kritik seines Freundes Paul Elbogen, der in einem Brief am „Geheimnis des Reichs“ kritisierte, „[w]eniger Kompositions-Skelett und mehr Charakteristik“ hätte dem Roman gut getan, bestätigt Doderer Ende 1930, dies treffe „die im Divertimento-System notwendig gelegene Schwäche“ (TB 366, 12. 11. 1930).

2265 Dieses Kapitel basiert maßgeblich auf meinem Nachwort zur Nachlass-Edition der „Montefal“-Erzählung (vgl. SM 95–105). Daher rührt der relativ eigenständige Charakter dieses Abschnitts.

2266 Joseph von Eichendorff: Ahnung und Gegenwart. In: Ders.: Eine Auswahl. Zweiter Band. Ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen v. Eugen Roth. München o.J. [1946], S. 7–362; hier: S. 20.

2267 Vgl. Weber, Studien, S. 64.

2268 In seinem Nachwort lässt Herausgeber Schmidt-Dengler offen, weshalb er diese Vorform bzw. Zwischenstufe nicht mit in den 1995 erweiterten Band der „Erzählungen“ aufgenommen hat. Vgl. E 505.

2269 Über die Umstände des Manuskriptfundes von „Montefal“, einer Erzählung, die Doderer in der Erinnerung nicht nur falsch datiert, sondern auch für verlorengegangen erklärt hat, informieren die „Anmerkungen“ in den „Erzählungen“. Vgl. E 511.

Dodererscher Erzählungskunst, zu dem – ursprünglich als „Divertimento" geplanten – „Ritter-Roman" „Das letzte Abenteuer",[2270] 1936 geschrieben, 1953 – zusammen mit einem autobiographischen Nachwort des Autors – in Reclams Universal-Bibliothek veröffentlicht.

Die besagte „abenteuerliche Geschichte des Herrn de Fanez" muss vor dem Hintergrund der Kriegserfahrung ihres Verfassers gelesen werden.[2271] Einer der ersten Texte überhaupt, die Doderer nach der Heimkehr aus russischer Gefangenschaft veröffentlichte, war ein kleines Feuilleton mit dem Titel: „Der Abenteurer und sein Typus" (in: „Wiener Mittags-Zeitung" vom 13. Mai 1921). Dieser Text beschreibt die durch Krieg und Gefangenschaft rebellisch gewordenen Bürgersöhne.[2272] In ihnen erkannte Doderer das Auftreten einer charaktertypologischen Konstante, derjenigen des Abenteurers. Ein Abenteurer, das ist

> ein Mann ohne Ziel, ein Mensch ohne Vereinheitlichung des Lebens und ohne Bedürfnis nach ihr, ohne Schicksal, aber mit zahllosen Episoden nacheinander, ohne Zielstrebigkeit, nichts wollend und darum rein, fleischgewordene rastlose Sehnsucht […]. Kein Verbrecher, aber ohne jeden Grundsatz. Verstrickt, aber nie schuldvoll; untreu von vornherein. Nicht beschwert, zu rascher Wendung stets bereit, er geht seinen Weg und alle Wege und verläßt jeden leichten Herzens.

Zweifellos auch, zumindest stimmungsmäßig, inspiriert durch das Gemälde „Der Abenteurer" von Arnold Böcklin, auf das Doderer im Januar 1921 Verse gemacht hatte (vgl. TB 15), die auch Eingang gefunden haben in die Symphonische Phantasie „Der Abenteurer" (vgl. Kap. 3.2.6),[2273] lässt der Autor in „Montefal" einen „Ritter ohne Rast" (SM 65) auf „Aventiure" reiten. Nichts als das „wahrhaft große Abenteuer" (SM 66) im Sinn, mithin voller Hoffnung auf das „Eintreffen […] des Jenseitigen, Göttlichen in einem [D]iesseitigen", denn nichts anderes bedeutet der

---

2270 „Das heute vorliegende ‚Letzte Abenteuer' ist dritte Fassung (1./1917, 2./1923 – beide wesentlich kürzer, sie existieren nicht mehr; die 1. Fassung entstand in Ost-Asien während der ersten Jahre der Gefangenschaft)." Brief an Dietrich Weber (28. 8. 1960). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien.

2271 Vgl. hierzu auch Edit Király: „Ruppige Grunderlebnisse". Zeitformen des Bruchs in der österreichischen Literatur nach 1918. In: Renata Cornejo/Ekkehard W. Haring (Hg.): Wende – Bruch – Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels. Wien 2006, S. 293–307; bes.: S. 305.

2272 Vgl. hierzu auch Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 122.

2273 Das Böcklinsche Gemälde „Der Abenteurer" (1882) findet sich recht eindeutig beschrieben in den folgenden, doppelt erscheinenden Versen: „Reitet dies Mannskind in schwarzem Stahle [/] über Gebeine in's wartende Land –" (vgl. SP 666 + SP 670).

Begriff „aventure“ etymologisch hergeleitet,[2274] zieht der Bannerherr Ruy de Fanez mit seinem Schildknappen Gauvain de Beaujeu in den Wald von Montefal. Den Kampf mit dem Drachen, der hier sein Unwesen treibt, besteht er mit Bravour. Er vermag dem schrecklichen Wurme immerhin ein Horn abzuschlagen. Bis hierhin verläuft alles nach dem üblichen Schema.[2275] Doch dann erwartet den Ritter am Hof von Montefal die eigentliche Prüfung seines Lebens. Ihren Anforderungen erweist er sich als nicht gewachsen. Aufgerieben zwischen zwei widerstreitenden Sehnsüchten, einerseits dem Verlangen nach der ihm zugetanen Herzogin Lidoine, andererseits dem Wunsch nach Freiheit und Unabhängigkeit, verdunkelt sich sein Gemüt in einem geradezu krankhaften Maße.

Jene Unbeschwertheit des Herzens, die der Autor in seinem Abenteurer-Feuilleton so vollmundig gerühmt hatte, kommt dem Helden dieser kleinen, aus Motiven des höfischen Epos montierten Geschichte eindeutig abhanden. Könnte es sein, dass den aus sibirischer Kriegsgefangenschaft heimgekehrten Jungautor neue Erfahrungen schon bald zur Revision seines heroischen Selbstbildnisses zwangen? Tatsächlich gibt es gute Gründe für eine biographische Lesart der „Montefal“-Erzählung. Vor allem auch der Vergleich mit „Das letzte Abenteuer“, worin dieselbe Geschichte in geringfügig, aber entscheidend abgewandelter Weise erzählt wird, weshalb in der Forschung auch die Ansicht vertreten wurde, hier lägen „weit eher zwei verschiedene Geschichten“ vor,[2276] spricht für einen prägenden Einfluss der Lebenswirklichkeit des Autors. Offenbar projiziert der Autor, der ja selbst ein Ritter von Geburt war,[2277] in die Figur des Ruy de Fanez seine eigene Lebenssituation hinein: Ist der spanische Bannerherr in „Montefal“, wie der Autor selbst, als er die Erzählung schuf, „an dreißig Jahre“ (SM 65), zählt er in „Das letzte Abenteuer“, wie Doderer selbst zum Zeitpunkt der Dichtung, vierzig Jahre.[2278] Stellt sich dem Helden in „Montefal“

2274 Vgl. Elena Eberwein: Zur Deutung mittelalterlicher Existenz. Bonn, Köln 1933, S. 30. Passend hierzu ein Eintrag Doderers im „Repertorium“: „Unser letztes und großes Abenteuer ist das Jenseits, vorgeformt durch viele Jenseits im Diesseits, durch die wir schon jetzt und hier tauchen“ (RE 129).

2275 Zur „Abweichung vom konventionellen Schema“ bzw. zur Parodierung desselben vgl. Edit Király: Späte Abenteurer. Variationen über das Motiv des Helden in „Die Dämonen“ und in „Das letzte Abenteuer“. In: Fenster, S. 137–152; hier: S. 145.

2276 Vgl. Gruber, Heimito von Doderers „Das letzte Abenteuer“, S. 154.

2277 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 33.

2278 Einen Tag, nachdem er „den Text des VII. Divertimento“ (TB 861, 2. 9. 1936) begonnen hatte, notierte Doderer in sein Tagebuch: „Morgen ist mein 40. Geburtstag. Ich komme plötzlich auf den Einfall, es könnte mir meine gute Mutter aus diesem Anlasse eine moralische Epistel – wegen meiner Erwerbslosigkeit und dergleichen – schreiben. Hoffentlich tut sie das nicht.“ TB 861, 4. 9. 1936.

die Frage, ob er sich überhaupt binden könne, zeichnet „Das letzte Abenteuer" das Porträt eines vor allem auch in Dingen der „Geschlechtspolitik" (TB 65, 3. 1. 1922) absolut desillusionierten Mannes, „je nachdem", urteilt Edit Király, „wie Doderer gerade zu seiner Geliebten und späteren ersten Ehefrau Gusti Hasterlik steht".[2279]

Zweifellos verarbeitete Doderer in der „Montefal"-Erzählung die Erfahrungen einer aufreibenden Beziehungstätigkeit, die er seit Ende Juli 1921 aufgenommen hatte. Aus seinem (Heimitos) „Bedürfnis [...] allein und einsam zu sein um sich zu ‚sammeln' u. dgl. mehr" (TB 49, 28. 10. 1921), und ihrer (Gustis) „Tendenz zu einer festen und öffentlichen Verbindung" (TB 53, 5. 11. 1921) resultierte schon bald ein dauerhafter Konflikt. Tatsächlich nicht zur „Vereinheitlichung des Lebens" bereit, wie er in „Der Abenteurer und sein Typus" geschrieben hatte, jedenfalls nicht unter der Voraussetzung der ehelichen Bindung, beschuldigte Doderer seine Freundin, ein „Bürgermädchen" (TB 53, 5. 11. 1921) zu sein bzw. „kleinen bürgerlichen Eitelkeiten" (TB 102, 21. 11. 1922) anzuhängen. Als sie sich ihrerseits (ganz unbürgerlich) für andere Männer zu interessieren begann, erwachten in dem Jungschriftsteller, der sich selbst in sexueller Hinsicht nicht zurückhielt, heftige Eifersuchtsschmerzen, deren Folgen er gar mit der „Vernichtung des Lebenswillens" (TB 62, 30. 12. 1921) verglich. Auch (ziemlich bürgerliche) Minderwertigkeitsgefühle wegen seiner Erwerbslosigkeit, der „völlige[n] *Impotenz in lebenswichtigen Fragen*" (TB 56, 29. 12. 1921), meldeten sich in ihm zu Wort. So unterstellte er seiner Freundin, den „materiell potente[n] Mann" (TB 81, 26. 1. 1922) als solchen seiner eingeredeten ‚Wenigkeit' vorzuziehen.

Die Ähnlichkeit zwischen dieser Beziehungskonstellation und den Entwicklungen in „Montefal" springt ins Auge. In der Figur des Gamuret von Fronauer betritt endlich „ein Mann und Sieger" (SM 70), wie die Herzogin Lidoine bei seiner Ankunft frohlockt, die höfische Bühne. Der deutsche Ritter gibt nicht nur vor, den Drachen getötet zu haben. Um seiner Tapferkeit Ausdruck zu verleihen, übt er sich außerdem in lebensgefährlichen ritterlichen Kampfspielen. Und nicht zuletzt verfolgt der Fronauer ungleich zielstrebiger seine „geschlechtspolitischen" Interessen, ist Herrn Ruy also auch im erotischen Wettbewerb weit voraus. Daher bleibt dem Spanier, leicht als des Autors Alter Ego zu erkennen, nichts anderes übrig, als beizeiten unauffällig das Feld zu räumen. Stark verfinsterten Gemütes, ohne seinen Knappen Gauvain, der beim Turnieren zu Tode gekommen ist, zieht er wieder als fahrender Ritter durch die Lande.

2279 Király, Späte Abenteurer, S. 145.

Was seinem Leben einst Sinn gab, das Fahren ohne Ziel, ist ihm jetzt nichts mehr wert. Da kann es Herrn Ruy natürlich nur geringen Trost gewähren (mag er sich auch Gegenteiliges einreden), dass es schließlich ihm überlassen bleibt, den nach wie vor überaus lebendigen Drachen endgültig zu besiegen. Welchen Sinn hat die Kunst des Drachentötens noch, wenn ein offenbar skrupelloser Ritter ihren schönen Lohn in den Armen hält? Nicht auszuschließen ist, dass Doderer hierbei auch an das Schicksal seiner jungen Schriftstellerei dachte, eine Kunstausübung, die ihm zum Zeitpunkt von „Montefal" noch kaum Kapital, nicht einmal symbolisches in Form von Anerkennung durch die Freundin, eingebracht hatte.

Dass die „Montefal"-Erzählung in erster Linie die literarische Auseinandersetzung des jungen Doderer mit dem von ihm so bezeichneten „Gustikomplex" (TB 115, 4. 1. 1923) darstellt, worunter der seelisch zerrüttende Konflikt zwischen dem „‚auf's Leben um der Kunst willen Verzichtenden'" (TB 155, Anfang November 1923) und dem durch die eigene Sexualität Versklavten zu verstehen ist,[2280] belegen auch die beiden dem Text vorangestellten Zitate. Sie verweisen auf den spanischen Ritter Suero de Quiñones, an den man sich noch im 19. und 20. Jahrhundert eines Turnieres wegen erinnerte, das er 1434 veranstaltete und in dem er sich wacker schlug.[2281] Einem Brauch des 15. Jahrhunderts gemäß hatte dieser Ritter eine Fessel als Zeichen eines Liebesgelübdes angelegt, von dem ihn nur ein wohl bestandenes Turnier entbinden konnte. Vor diesem Hintergrund wird der Wahlspruch des Ritters verständlich, in dem in altfranzösischer Sprache die Lösung von den Fesseln beschworen wird: „Il faut délibérer" („Man muss sich befreien").

Von den Fesseln der Liebe hat der Held aus dem „Ritter-Roman" „Das letzte Abenteuer" sich ein für alle Mal gelöst. Nicht nur ist die Figur des Ruy de Fanez in dieser späteren Bearbeitung des „Montefal"-Stoffes, die unter den Stichworten „VII. Divertimento (‚Dracheninsel')" bzw. „Divertimento (Fanez)" im Mai 1935 erstmals Spuren im Tagebuch hinterlässt (vgl. TB 713, 29. 5. 1935),[2282] mit ihrem Schöpfer gealtert. Offenbar hat der Autor, der, in der Hoffnung auf

2280 Kann er sich mal von seiner eigenen Sexualität befreien, ist die Erleichterung groß: „Ich geniesse gegenwärtig das unbeschreibliche Glück von *allem Sexuellen verschont* zu sein. Gott gewähre mir Erhaltung dieses herrlichen Zustandes durch möglichst lange Zeit!!" TB 226, 7. 7. 1924.

2281 Vgl. Horst Baader: Die literarischen Geschicke des spanischen Ritters Suero de Quiñones. Wiesbaden 1959.

2282 In einer Liste zu schreibender „[k]leine[r] Div[ertimentos]" taucht allerdings schon Jahre früher, nämlich Ende 1927, der Titel „Dracheninsel" auf. Vgl. Studien III. Heft [ab 1921, Mai]. Ser. n. 14.176 d. ÖNB, fol. 87r.

bessere Veröffentlichungschancen im Reich und um an Erträge aus Wertpapieren seiner Mutter heranzukommen,[2283] Anfang August 1936 nach Dachau übergesiedelt war,[2284] seinen älteren Herrn Ruy auch mit allerlei deprimierenden Erfahrungen beschwert, die ihn selbst bedrückten. Dass „die mehrmals wiederholte Erfahrung des fundamentalen Unterschiedes zwischen der Vorderseite und der Rückansicht irgendeiner Sache" nicht folgenlos geblieben ist, hat Doderer in seinem autobiographischen Nachwort zum letztgültigen „Ritter-Roman" bekannt, wobei er vor allem „die allmähliche Austrocknung des Sumpfes der Illusionen, die Mehrung zugleich des Schatzes an Desillusionen" beklagte (vgl. DlA 93).

Die spätere Version des Ritters jedenfalls, vom Autor unter der Überschrift „VII. Divertimento" ab Anfang September 1936 neuerlich auf „Aventiure" geschickt (vgl. TB 861, 3. 9. 1936), ist grundsätzlich resignativ. Die Erkenntnis seines völligen Alleinseins kommt ihm in brutaler Klarheit: „Man war ein Mann von vierzig Jahren […]. Man war allein." (DlA 7)[2285] Nur allzu gern wüsste er, worin der Sinn seines Lebens bestehen könnte bzw. ob der Gral noch auf ihn warte, was er, wie Doderer in „Der Fall Gütersloh" (1930) prophezeit, „doch letzten Endes immer irgendwo dem Sinne nach" tue (vgl. WdD 108). Im Auge des Drachen, der sich hier überhaupt nicht als angriffslustig, sondern als liebenswürdiges und schützenswertes Überbleibsel aus einer dem Untergang geweihten Zeit entpuppt, als ein ähnliches ‚Auslaufmodell' wie der Ritter, in diesem Auge, erblickt der spanische Bannerherr schließlich sich selbst, sein ganzes bisheriges Leben und dessen unwiderrufliche Todesverfallenheit.[2286]

2283 „Was habe ich in Österreich? nichts: Verleger, Zeitungen, Korrespondenzen von hier sind fast ausser Kalkül zu stellen!!" TB 542, 29. 9. 1932.

2284 Doderer übersiedelte am 1. August 1936 nach Dachau und lebte dort bis Ende August 1938. Vgl. hierzu etwa Albert Meier: Vita Heimito von Doderer. In: T+K, S. 93–96; hier: S. 94.

2285 Aus einem anderen Werk, den „Erleuchteten Fenstern", klingt es echohaft herüber; darin beklagt sich ein weiteres Alter Ego des Autors, der Amtsrat Julius Zihal: „Der Mensch ist im allgemeinen sehr allein, sehr allein" (EF 133). Im Verständnis des Autors dürfte es sich hierbei um eine Grundkonstituente menschlichen Seins handeln: „Man muß es wirklich genau und jederzeit wissen, daß man allein sei" (RE 24).

2286 Das selbstdestruktive Potenzial dieser Augen öffnenden Begegnung ist in der Forschung vereinzelt herausgestellt worden. Für Ivar Ivask stellt sich der Vorgang noch einigermaßen positiv dar: „Man kann sagen, daß der Held in der Begegnung mit dem Drachen sich selbst findet; erst dadurch zum ganzen Menschen wird (Menschwerdung!!!), der am Ende der Geschichte opferbereit in den Tod zu gehen vermag." Ivask, Psychologie und Geschichte in Doderers Romanwerk, S. 213. Christian Lipperheide hat erkannt, dass die Begegnung mit dem Drachen „Tendenzen seiner [Herrn Ruys, M.B.] Persönlichkeit" verstärke: „Die zweite Geburt mündet ein in ein Leben zum Tode – der Scheideweg, der persönliche Umweg zum Auslöschen der Existenz wird beschritten, wobei kein vermittelndes rationales Erkennen

Dass der Autor zur Inszenierung des unausweichlichen Schicksals, das dem Ritter bestimmt ist, auf die für die frühe Divertimento-Form („Divertimento" No I–VI) maßgebliche „phrasierte" Motivtechnik zurückgreift (vgl. Kap. 3.4.1), bezeugt die tiefe Verbundenheit, die Doderer, trotz anderslautender Bekundungen,[2287] seinen formal experimentellen Anfängen gegenüber beibehielt. Mit Paul Klee, dessen Überlegungen sich freilich auf die Malerei beziehen, könnte man vielleicht die „mehrdimensionale Simultaneität der Polyphonie" hervorheben, die „sowohl Vergangenes wie Künftiges" bildnerisch (bzw. „phrasen"-motivisch) total vermählt.[2288] Zwar meinte Paul Klee in einem Vortrag, den er 1924, also ziemlich zeitnah zur Entstehung der frühen „Divertimenti", im Kunstverein zu Jena hielt, jeder Versuch, mit Worten eine „mehrdimensionale Gleichzeitigkeit synthetisch zu diskutieren",[2289] müsse scheitern. Vielleicht erbringt aber gerade die Erzählkunst Doderers den Beweis dafür, dass das,

> [w]as den sogenannten räumlichen Künsten längst gelang, was auch die zeitliche Kunst der Musik mit klingender Prägnanz in der Polyphonie schuf, dieses simultane mehrdimensionale Phänomen,[2290]

---

stattfindet, sondern eine Vermittlung des unmittelbaren emotionalen Schauens in der Passivität einer bejahten Indifferenz." Lipperheide, Vermittelte Selbsterkenntnis, S. 177 f. Auch Edit Király findet es verlockend, „[d]en Drachen als eine Verbildlichung des Fatums zu begreifen und die Geschichte metaphysisch zu lesen": „Auf der Ebene der Narration markiert der Drache eine Abweichung, sie polt die Geschichte um, setzt als Ziel des Weges statt der Überwindung des Todes die Überwindung des Lebens." Király, Späte Abenteurer, S. 144 u. S. 146.

2287 Hiermit wird auf eine Reihe von Äußerungen angespielt, die sich kurz vor sowie während der Niederschrift von „Das letzte Abenteuer" im Tagebuch finden lassen. Äußert sich Doderer hier zunächst noch erfreut darüber, „das *Resultat des* ganzen *Divertimento-Werkes* (auch im Sinne von dessen reproduktiver Seite)" vorliegen zu haben, „mitsammt dem Entwurfe des VII. Divertimento (‚Dracheninsel')" (TB 713, 29. 5. 1935), zeigt er sich ferner auch überzeugt von der „Tragfähigkeit der Divertimento-Form" und davon, dass „diese Form […] voll Zukunft" für ihn sei (vgl. TB 783, 18. 1. 1936), nicht zu vergessen die Pläne für weitere „Divertimenti", für ein achtes und andere mehr (vgl. TB 760, 25. 11. 1935; TB 783, 18. 1. 1936; TB 861, 4. 9. 1936; TB 862, 14. 9. 1936), so fallen in dieser Zeit auch Bemerkungen, die auf eine Loslösung wenigstens von der alten Divertimento-Form schließen lassen. Vgl. TB 780, 18. 1. 1936; TB 797, 30. 6. 1936; TB 813, 22. 7. 1936; TB 816, 21. 7. 1936; TB 817, 21. 7. 1936; TB 861, 4. 9. 1936; TB 861, 14. 9. 1936; TB 863, 15. 9. 1936.

2288 Vgl. Christian Geelhaar: Paul Klee. In: Karin von Maur (Hg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985, S. 422–429; hier: S. 427.

2289 Zit. nach ebd., S. 426.

2290 Zit. nach ebd., S. 427.

dass dies auch in einem gewissen Sinne „auf dem wörtlich-didaktischen Gebiet"[2291] möglich ist.

Das „Letzte Abenteuer" weist das auf, was Doderer in dem 1931 entstandenen Essay „Die Sprache des Dichters" als „eine allzugroße Prägnanz, sowohl im Gesamtaufbau wie in der Sprache", bezeichnet hat, eine Prägnanz, „die Gelesenes eben als gelesen und also auch als gewußt voraussetzt" (WdD 194). Um das Schicksalsmotiv dieser musikalisch inspirierten Prosa adäquat deuten zu können, ist tatsächlich eine dezidiert ‚musikalische' Art der Rezeption vonnöten, nämlich zunächst die Befassung mit den Teilen eines Ganzen, „wobei man sich stets deren Gleichzeitigkeit in all ihren Dimensionen vor Augen halten müsse".[2292] Denn wie die Musik, die

> nicht in dem Augenblick, in dem sie erklingt, sondern erst, wenn sich der Hörer am Schluß eines Satzes oder Satzteils zu dem Vergangenen zurückwendet und es sich als geschlossenes Ganzes vergegenwärtigt,[2293]

ihre Gegenständlichkeit „weniger unmittelbar als indirekt"[2294] zeigt,[2295] so offenbart auch das „Letzte Abenteuer" die volle Bedeutung seiner Schicksalsmotivik erst, nachdem der letzte ‚Satz' oder das letzte ‚Satz'-Teil verklungen ist.[2296] Vorausgesetzt also eine Lektüre, die den literarischen Text gewissermaßen als Partitur liest (vgl. Kap. 3.5.1), „diachronisch gemäß der einen Achse (Seite nach Seite von links nach rechts), zugleich aber auch synchronisch und gemäß der anderen Achse, von oben nach unten",[2297] die sich mithin stets der Möglichkeit bewusst ist, dass „[d]as gegliederte Hintereinander" „zugleich eine Gleichzei-

2291 Zit. nach ebd.

2292 Ebd.

2293 Carl Dahlhaus: Musik als Text und Werk. In: Ders.: Musikästhetik. Köln 1967, S. 19–27; hier: S. 22.

2294 Ebd.

2295 „Sofern sie [die Musik, M.B.] Form ist, erreicht sie, paradox ausgedrückt, ihr eigentliches Dasein gerade in dem Moment, in dem sie vergangen ist. Vom Gedächtnis noch festgehalten, rückt sie in einen Abstand, den sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart nicht hatte; und in der Distanz konstituiert sie sich als überblickbare, plastische Form." Ebd.

2296 Zu bedenken wäre allerdings: „Die These vom Primat des Ganzen ist an räumlichen Gebilden, die der Betrachtung standhalten, entwickelt worden. Ob und in welchen Grenzen sie auf akustische Vorgänge, die – wie Kant es ausdrückte – ‚bloß transitorisch' sind, übertragbar ist, steht nicht außer Zweifel." Carl Dahlhaus: Geschichtliche Voraussetzungen. In: Ders., Musikästhetik, S. 7–18; hier: S. 15.

2297 Lévi-Strauss, Strukturale Anthropologie, S. 233.

tigkeit in der Tiefe, eine Simultaneität“[2298] impliziere (vorausgesetzt natürlich einen ‚musikalisch‘ inspirierten Autor), offenbart sich die folgende Motiv-Reihe (Sequenz):

„eine Landschaft, wo man wohl einst gewesen sein mußte und wohin man sich zugleich doch immerfort bewegte: da gab es saftige Talgründe, von geruhigen Bächen durchzogen, darin sich das Grün des Ufers verdunkelte im Widerspiegeln …“ (DlA 8; Sequenz A)	„eine ganze Landschaft, mit der leeren, großen, öden Mühle in einem sanften Talgrunde, drin das Gras hoch und saftig stand am schlierenden und fließenden Spiegel des langsamen Baches, dessen Grund braun herauftrat bei einfallender Sonne …“ (DlA 23; Sequenz A’)	„‚Ich sehe deutlicher, seit ich dem Drachen begegnet bin, einen grünen, saftigen Talgrund, von Bächen durchzogen, darin sich des Ufers Grün verdunkelt und vertieft, um einen Ton näher dem Schwarz und dem Braun vom Grunde des Wassers, welcher durch die Sonne herauftritt.‘“ (DlA 32; Sequenz A”)	„‚In grünen, saftigen Talgründen riecht es wohl so, die von geruhigen Bächen durchzogen sind, darin sich das Grün des Ufers verdunkelt und vertieft im Widerspiegeln. Mag schon sein, daß dort solche Blumen wachsen von derart strengem und feinem Dufte wie diese Drachenzier.‘“ (DlA 36; Sequenz A’”)	„Wieder trat der Geschmack auf die Zunge wie dort im Saale, bitter und frisch, ein Geschmack von Kräutern, wie sie etwa in grünen, saftigen, von Bächen durchzogenen Talgründen wachsen.“ (DlA 64; Sequenz A””)	„Tiefgrün und leuchtend zog sich das hohe saftige Gras hin und bis unter die Bäume hinein und mit dem strengen und feinen Dufte eines hier allenthalben wachsenden Krautes an den Bächen entlang, von denen dieses Land vielfach durchzogen war; in ihrem Spiegel verdunkelte und vertiefte sich des Ufers Grün um einen Ton näher dem Schwarz und dem Braun vom Grunde des Wasser, welcher durch die Sonne herauftrat.“ (DlA 89 f.; Sequenz A””’)

Zunächst in der Erinnerung von Herrn Ruy als Sehnsuchtsort aufscheinend (Sequenz A), alsdann im Auge des Drachen als sanfte Zukunftsvision wiederkehrend (Sequenz A’), hernach in wörtlicher Rede seinem Knappen gegen-

2298 Döblin, Nutzen der Musik für die Literatur, S. 273.

über als Wunschziel ausgegeben (Sequenz A''), auch der Herzogin Lidoine gegenüber in die Ansprache eingeflochten (Sequenz A'''), kurz vor dem Verlassen von Montefal ein letztes Mal als sehnsüchtige Reminiszenz wiederkehrend (Sequenz A''''), beschreibt das Schicksalsmotiv am Ende die Landschaft, in der der Ritter schließlich stirbt (Sequenz A'''''). Indem sich in dieser motivischen Reihe sowohl Vergangenes wie Künftiges „grünglühend" vereinigen, um hier ein Wörtchen zu gebrauchen, das der Autor nicht von ungefähr im Zusammenhang mit seinem rigorosen literarturtheoretischen Erinnerungskonzept verwendet haben dürfte (vgl. WdD 159), liefert „Das letzte Abenteuer" nicht zuletzt den Beweis dafür, dass auch die Sprache/Literatur fähig ist, eine Art polyphoner Vielschichtigkeit zu orchestrieren.[2299]

Als die Niederschrift von „Das letzte Abenteuer" sich nach etwas über zwei Monaten Arbeitszeit schließlich dem Ende zuneigte, notierte der Autor in sein Tagebuch, dieses *„Extrem-Divertimento"* (TB 863, 15. 9. 1936) sei „sehr autobiographisch ausgefallen und […] als Description von einem jener zahllosen Abschiede, die man genommen hat" (TB 872, 5. 11. 1936). Die Abschiedstimmung ist sicherlich durch das Leben im Dachauer Exil, wo sich Doderer nach eigenen Worten „völlig isoliert" fühlte (TB 853, 28. 8. 1936), begünstigt worden.[2300] Daher wurde der kleine „Ritter-Roman" treffend als „ein Produkt der Isolation und Depression"[2301] bezeichnet. Abgesehen von der andauernden Erfolglosigkeit als Schriftsteller, die wenig ermunternd gewirkt haben dürfte, fällt in diese Zeit auch die erste Enttäuschung der vagen kulturpolitischen Hoffnungen,[2302] die Doderer, eingeschriebenes NSDAP-Mitglied seit dem 1. April 1933, in den Nationalsozialismus gesetzt hatte.[2303] In einem Rückblick auf die Zeit im Dach-

2299 Abgesehen davon, dass das „Letzte Abenteuer" umfänglichen Gebrauch von der „phrasierten" Motivtechnik macht, erinnert hier allerdings wenig an die frühen „Divertimenti" (No I–VI). Höchstens, dass die lyrischen Naturbeschreibungen auffallen, neuerdings als „die Arbeit eines ‚lyrischen Skizzisten'" (TB 863, 15. 9. 1936) bezeichnet, die aber vergleichsweise unaufdringlich die Musik der Wörter zum Erklingen bringen.

2300 Zu Doderers Dachauer Zeit vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Entwicklungsschübe. Doderers bayerische Aufenthalte. In: Modus, S. 65–75; bes.: S. 66–68.

2301 Loew-Cadonna/Schmidt-Dengler, [Vorrede der Herausgeber von Doderers „Notizen zu dem Roman ‚Ein Mord den jeder begeht'"], S. 88.

2302 Auch Wendelin Schmidt-Dengler sieht im „Letzten Abenteuer" das Produkt einer ideologischen Krise, „da das […] erhoffte Reservat für die schriftstellerische Praxis im Reich nicht zu finden ist". Schmidt-Dengler, Doderers Krisen, S. 13.

2303 Fleischer hingegen meint, dass sich Doderer keineswegs vom Nationalsozialismus insgesamt, sondern lediglich von der Vorstellung verabschiedet habe, „die eigenen, vor allem künstlerischen und spirituellen Ideale mit denen einer großen Partei oder eher: mit einem Reich von tausendjähriger Zukunft verbinden zu können". Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 258. Und weiter: „Nur die über den bloßen Faschismus hinausgehende persönliche Hoffnung –

auer Exil, in einem bislang in der Forschung unbeachtet gebliebenen Brief an den Filmemacher Gustav H. Heimo, schreibt Doderer unmissverständlich: „‚In meinen Idealen enttäuscht‘ kam ich Ende 1937 wieder nach Wien; das ist sehr milde ausgedrückt; ich kotzte Knochen – und war doch bis dahin ein begeisterter Nazi gewesen.“[2304] Gut möglich auch, dass sich der Autor durch die Wahl des mittelalterlichen Stoffes aus einer Gegenwart stehlen wollte, der er zunehmend misstraute.[2305] Im Zusammenhang mit Gedanken über seinen 1934 entstandenen, 1940 erschienenen Roman aus dem österreichischen Barock „Ein Umweg“ erklärte er seine Vorliebe für frühere Jahrhunderte damit, dass diese noch keine „metaphysische Abgerissenheit“ (3. 6. 1935) aufgewiesen hätten.[2306]

Vor allem aber dürfte sich der Autor von einer gewissen Vorstellung befreit haben, in der die Frau generell als das schöne und gute Geschlecht gefeiert wird.[2307] Was liegt näher, als hierfür jenes schwierige Liebesverhältnis verant-

---

Dichterfürst im magischen Reich? – war ihm enttäuscht worden; es war ihm nicht gelungen, jene umfassende Lebensweise, als die er seine Kunst betreiben wollte, der Politik zu integrieren.“ Ebd., S. 259.

2304 Brief an Gustav H. Heimo (14. 5. 1962). Zit. nach einer Kopie des Originals im Doderer-Archiv, Wien. Der Brief enthält allerdings eine Falschmeldung. Doderer kehrte Ende 1938 zurück nach Wien.

2305 Ähnlich, wenn auch mit negativem Vorzeichen, sieht das Fleischer. Seiner Meinung nach ist „[d]iese mittelalterliche Geschichte vom Ritter und dem Drachen“, die „in einem vergangenen Reich der Magie“ spielt, um „ein ‚mythisches Zeitalter‘“ aufleben zu lassen, „ein für damals ganz intimes und persönliches Bekenntnis zu der ‚Weltanschauung‘, in der sein Dichten als Daseinsform zu einem entsprechenden Reich gepaßt hätte – was vorzuführen wohl auch der Grund für diese Neufassung war“. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 262.

2306 Warum es gerade das Mittelalter war, das Doderer besonders faszinierte, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Klaralinda Ma-Kircher hat hierüber weitläufig spekuliert. Von den vielen Gründen, die sie mit Hilfe von Klaus Theweleit und Norbert Elias anführt, dürften vor allem auch die „Entwicklung des Frauenbilds von der Heiligen zur Hexe“ sowie die „peinigende Zerrissenheit des jungen Mannes zwischen Askese und Exzess“ in Frage kommen. Vgl. Klaralinda Ma-Kircher: Dopsch – Redlich – Srbik. Zum „constituierenden Teil einer Lebensgeschichte“. In: SCHRIFTEN 1, S. 131–150; hier: S. 149.

2307 Von der neuen Abgeklärtheit in Sachen Frauen spricht bereits die im Mai 1935 entstandene Erzählung „Eine Person von Porzellan“ (E 302–306; TB 706–710), in der ein von Neugier und Begehren Getriebener eine ebenso schreckliche wie – für ihn jedenfalls – tröstliche Entdeckung macht: Einer kleinen weiblichen Gottheit, der so genannten „Person von Porzellan“, heimlich bis zu ihr nach Hause folgend, wird der Ich-Erzähler Zeuge ihrer heimlichen Profession, die darin besteht, in absolut leeren Wohnräumen Männerleichen zu zerfleischen, mithin Kannibalismus zu betreiben. Diese „ekelerregende Kurzgeschichte“ gab der Forschung Anlass, „Doderers Frauenhaß“ zu beklagen. Vgl. Barker, Das Romanschaffen Heimito von Doderers im Bannkreis des Faschismus, S. 25. Selbst Forschungen, die ein allgemeineres Interesse verfolgen, nämlich das Motiv des Kannibalismus in der Literatur nach 1918 als einen Indikator nachzuweisen, „der die allgemeine psychische und ideologische Verunsicherung

wortlich zu machen,[2308] das im Mai 1930 in einer Ehe gipfelte,[2309] die bereits im November 1932 inoffiziell wieder getrennt wurde. Von seiner gewesenen Gattin sollte Doderer sich erst im November 1938 in aller Form scheiden lassen. Für Gusti war dies eine überlebenswichtige Voraussetzung, um endlich nach Amerika ausreisen zu können. Aus den diesbezüglichen Kommentaren im Tagebuch, die zwischen wütender Anklage und reumütigem Schuldbekenntnis schwanken, wird nebenbei ersichtlich, dass der zeitweilige Dodérersche Antisemitismus in erster Linie aus einer persönlichen Kränkung entsprungen sein dürfte.[2310] So erscheint ihm etwa des Nachts „[d]ie grausam jüdische Fresse G's" (TB 739, 9. 8. 1935). In der Erinnerung ekelt ihn ihre „widerliche Bestrebtheit" (TB 741, 4. 9. 1935). Ein telephonischer Kontakt mit ihr hinterlässt bei ihm Gefühle, „wie man sie bei stark verdorbenem Magen hat" (TB 783, Januar 1936). Auch unterstellt er ihr „‚Hinterkopflosigkeit'" als „wesentliche Verfassung", identisch mit jener des „‚Spitals zum deutschen Geist'" (TB 882, 16. 11. 1936).[2311]

Kein Wunder also, wenn sich in „Das letzte Abenteuer" die Sympathiewerte vor allem zu Ungunsten der Herzogin Lidoine verschieben, die als gefühlskalt und berechnend auftritt. Der Drache hingegen, mit dessen Geschichte und Vorkommen sich der drakontophile Autor seit 1927 intensiv beschäftigt hatte,[2312] erfährt eine deutliche Aufwertung. Wie Martin Mosebach so treffend geschrie-

---

anzeigt, die durch die kriegsbedingte kollektive ‚Regression' erzeugt worden war", bleibt das „neurotische Frauenbild Doderers" keineswegs verborgen. Vgl. Schraml, Relativismus und Anthropologie, bes. S. 435–469, hier: S. 457 u. S. 467.

2308 Um einen Eindruck vom Grad der Zerrüttung zu bekommen, die innerhalb dieser Beziehung zwischenzeitlich herrschte, sei auf eine Sammlung von Zitaten aus Briefen verwiesen, die Gusti in der ersten Hälfte des Jahres 1926 aus dem Urlaub an ihren widerspenstigen Geliebten sandte. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 173 ff.

2309 Zu dem „Liebesrückfall", der in das Heiratsversprechen seitens Heimitos mündete, vgl. ebd., S. 180.

2310 Klaralinda Ma-Kircher hält eine „Kombination unterschiedlicher Beweggründe" für Doderers Nazi-Engagement verantwortlich: „die Faszination körperlicher Gewalt bei gleichzeitiger Ablehnung seiner Sexualität, Körperkultur und Hinwendung zu Spiritualismus und Irrationalismus zu Anfang der 30er Jahre, die Männerbündelei der ehemaligen Kriegsgefangenen sowie auch – nach vielen Ablehnungen von Seiten (oftmals jüdischer) Verleger – die Zusicherung einer Publikationsmöglichkeit in der *Deutsch-österreichischen Tages-Zeitung* durch Gerhard Aichinger". Ma-Kircher, Dopsch – Redlich – Srbik, S. 144.

2311 Auch Fleischer vertritt die These, dass Doderer „durch diese unbewältigte Beziehung überhaupt erst dem Antisemitismus […] zugetrieben worden sein könnte". Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 259. Vgl. zur Korrelation zwischen Doderers Judenbild und dem jeweils aktuellen Stand seiner Beziehung zu Gusti Hasterlik auch Gerald Sommer: Sündenbock und Prügelknabe. Antisemitismus und Antibochewismus bei Heimito von Doderer. In: Einsätze, S. 39–51; bes.: S. 40.

2312 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 187 f.

ben hat, ist der Drache im „Letzten Abenteuer“ „eher der Freund als der Feind des Ritters“.[2313] Als Prototyp eines Antizivilisatorischen, des schlechthin Regelwidrigen, ist er Hüter des letztendlichen Geheimnisses, Konterpart besagter „metaphyischer Abgerissenheit“.[2314] In einem Extrema aus dem Mai 1927, das als kleines Zwischenglied zwischen den beiden Textversionen von 1922 und 1936 gelten kann,[2315] kündigt sich der Funktionswandel des Drachen bereits an. Ist er in „Montefal“ lediglich das urtümliche Monstrum, das der Ritter zum Beweis seines Heldenmutes tötet, verweigert in besagtem Versuch extremer Art der „leuchtend-schuppige Drache“ (SuE 765) gewissermaßen den Zusammenstoß mit dem Ritter: Er schläft in seiner Höhle, während der Ritter vorüberzieht. Kommentar des lyrisch-auktorialen Sprechers: „Es wollte sich nicht öffnen diesmal, das Geheimnis.“ (SuE 766)[2316]

Auch Gamuret von Fronauer, in der Vorfassung ein übler Charakter, tritt in der späteren Version als erstaunlich friedfertiger Zeitgenosse in Erscheinung. Da die beiden gestandenen Rittersmänner die Werbung verweigern, wofür sie von der Herzogin verspottet werden, bleibt es schließlich dem stark verliebten Gauvain überlassen, in den fragwürdigen Genuss der doppelt verwitweten Herzogin zu kommen. Zuvor allerdings wird der junge Ex-Knappe, der in der „Montefal“-Version sterben muss, noch von seinem

2313 Martin Mosebach: Der Schriftsteller im Drachenwald. In: Schriften 2, S. 111–120; hier: S. 114.

2314 Zu Vorkommen und Funktion des Drachen im Werk des Österreichers allgemein vgl. Edit Király: Was ernstzunehmende Autoren über Drachen zu berichten haben. Versuch über das Drachen-Motiv in „Die Dämonen“ von Heimito von Doderer. In: Imre Kurdi/Péter Zalán (Hg.): Die Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel. Budapest 1996, S. 167–179.

2315 Vgl. SuE 765–766. Der eigentliche Fundort des Extremas ist: Skizzenbuch No VII. 1927. Ser. n. 14.112 d. ÖNB, fol. 13r ff.

2316 Dass es sich bei der Drachenthematik nicht um eine „kauzige Marotte“ des Autors handelt, sondern um eine Thematik, die „uns tiefer ins Grundgeflecht seiner dichterischen Weltschau“ führt, hat Ivar Ivask ausgeführt. Demnach erinnern die Drachen vor allem „an wesentliche Grundwahrheiten des Daseins“. Ivask, Psychologie und Geschichte in Doderers Romanwerk, S. 215 u. S. 217. Für Friedrich Achberger steht fest, dass das Drachen-Thema „für Doderer mehr als spielerische Evokation der Romantik bedeutet: nämlich ein Bekenntnis zum Prinzip des Dämonischen in der Geschichte“. Achberger, Doderer und die dreißiger Jahre, S. 157 f. Laut Harald Seubert durchbricht die Wiederkehr der Drachen bei Doderer „die höchst scharfsinnig diagnostizierte Grunddummheit, jene ‚Pseudologie‘, die Doderer als Grunddatum des aufgeklärten technischen Weltalters kenntlich macht: Es ist die habituell gewordene, nicht-appellationsfähige Unanschaulichkeit, deren Antidotum die reine Seins-Apperzeption ohne Urteil und Vorurteil wäre.“ Harald Seubert: Wiederkehr der Drachen? Spuren Heimito von Doderers in der Europa-Topologie der ‚kakanischen Gegenwartsliteratur‘. In: Wulf Segebrecht u.a. (Hg.): Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart. Frankfurt a.M. 2003, S. 395–414; hier: S. 396.

einstmaligen Herrn über das zwiespältige Wesen der menschlichen Seele aufgeklärt. Die Worte, die der ältere Ruy wählt, klingen wie eine Erklärung des Kernkonflikts in der „Montefal"-Erzählung: „Ihr könnt nach einer Frau Sehnsucht haben oder nach draußen, und auch beides zugleich ist nicht unmöglich." (DlA 31)

In „Montefal" tritt der depressive Schmerz ungeschminkt in Erscheinung. „Maßlose Trauer stieg ihm als finstere Nacht aus der Brust" (SM 72), heißt es da sehr ausdrucksstark, um die psychische Malaise des Helden zu beschreiben, nachdem er den Hof von Montefal verlassen hat. In „Das letzte Abenteuer" hingegen (und nicht nur dort) vertraut der Autor stärker auf die Verständnisinnigkeit des melancholischen Lesers. Der Trübsinn des Verzichtenden diffundiert hier gewissermaßen in die Welt hinaus, belegt alles mit einem melancholischen Schleier bzw. verwandelt die Außenwelt in eine gleichsam überbelichtete Szenerie.[2317] Das Draußen wird zum Spiegel des innerseelischen Zustands. Nicht von ungefähr bekennt sich Doderer in besagtem autobiographischem Nachwort auch zur „naturalistischen Technik" (DlA 97).[2318] Der wahre Grund hierfür liegt allerdings noch tiefer: „wenn man im Stande ist, aus Genauigkeit der Wehmut zu entkommen, wird der Klang ein vollkommener sein", heißt es kurz vor dem Beginn der Arbeit an diesem zweiten Versuch, ein siebtes Divertimento zu schreiben, im Tagebuch (TB 839, 21. 8. 1936). Dieses Zitat enthält die poetische Haltung Doderers in nuce: Der sich aus melancholischem Antrieb heraus gewohnheitsmäßig in sozusagen epiphonischen Sphären selbsterlösende Dichter gibt sich hier zu erkennen (vgl. Kap. 7).

Die jenseitige Figur des Spielmanns, in der sich Doderer, zumindest in „Das letzte Abenteuer", selbst porträtiert hat,[2319] verbürgt die Schicksalhaftigkeit der geschilderten Ereignisse (vgl. Kap. 3.2.5). In der sagenhaften Szenerie, die so-

2317 Auch für Karl Krolow hat Melancholie mit „Veränderung von sinnlicher Wahrnehmung" zu tun: „Meine Empfindlichkeit oder meine Empfindungsfähigkeit überhaupt ist verändert: ich will nicht sagen: gemindert oder gesteigert. Beides könnte zutreffen und wenn es das Paradoxon gäbe: beides könnte *zugleich* geschehen! Daher das schwer Beschreibbare." Karl Krolow: Melancholie. In: Engelhardt (Hg.), Melancholie in Literatur und Kunst, S. 9–13; hier: S. 10.

2318 „‚Die Tiefe ist außen' […] – seine prinzipielle Begründung des Naturalismus". Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 394. Doderers Verständnis des Naturalismus beinhaltet freilich eine Tendenz zum Mythischen, wie sie etwa bei Gerhart Hauptmann vorgeprägt ist. Vgl. hierzu das Nachwort von Fritz Martini in: Gerhart Hauptmann: Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie. Stuttgart 2006, S. 47–55.

2319 Zu den autobiographischen Zügen des Spielmanns in „Das letzte Abenteuer" vgl. Király, Späte Abenteurer, S. 145.

wohl historische als auch literarische Motive[2320] in eine zeitlose,[2321] romantische Kulisse einbindet,[2322] deren „Eichendorff-Nähe" von der Kritik begeistert hervorgehoben wurde,[2323] ist das Ende des spanischen Ritters Ruy de Fanez beschlossene Sache. Die Schlussszene verläuft denn auch in beiden Versionen des Stoffes identisch. Mit dem im Grunde unsinnigen Schlachtruf „Montefal! Montefal!" stürzt sich der schwer depressive Held unvermittelt in den Kampf gegen eine brandschatzende Räuberbande. Was von Ferne wie die Erfüllung des ritterlichen Gelübdes aussehen könnte, „[d]en Bedrängten zu helfen …", „[d]ie Witwen und Waisen zu schützen …" (DlA 92),[2324] dürfte dem psychologisch halbwegs geschulten Leser allerdings weniger als „ein echter Heldentod",[2325] sondern vielmehr als eine Art assistierter Selbstmord erscheinen.[2326]

2320 So kennt die Geschichte des Mittelalters tatsächlich einen nicht gerade zimperlichen Gamuret Fronauer, und der Knappe Gauvain präfiguriert in Wolfram von Eschenbachs „Parzival"-Mythos als Gavain. Vgl. hierzu Voracek, Rand der Wissenschaft, Beginn des Magischen, S. 433 f.

2321 Das „Letzte Abenteuer" ist auch vor dem kulturell-politischen Hintergrund der „untergehenden (bzw. als Konsequenz der europäischen Konstellationen des Ersten Weltkrieges untergegangenen) habsburgisch-österreichischen Donaumonarchie" gelesen worden. Vgl. hierzu Veronika Bernard: Des Drachen Auge. Heimito von Doderers Erzählung „Das letzte Abenteuer" – ein kritisches kulturell-historisches Panoptikum? In: Schriften 2, S. 121–130; hier: S. 130.

2322 „Diese Relativität der Zwecke in einer relativen Umgebung, deren Bestimmtheit und Verwicklung nicht im Subjekt liegt, sondern sich äußerlich und zufällig bestimmt und ebenso zufällige Kollisionen als seltsam durcheinandergeschlungene Verzweigungen herbeiführt, macht das Abenteuerliche aus, das für die Form der Begebnisse und Handlungen den *Grundtypus* des Romantischen abgibt." Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke; Bd. 14. Frankfurt a.M. 1986, S. 212.

2323 Vgl. Walter Abendroth: Abschied von großen Gefühlen [Rez. zu „Das letzte Abenteuer"]. In: Die Zeit vom 12. November 1953.

2324 Dass hierin Ironie verborgen liegt, hat Armin Mohler aufgedeckt, der den Schluss der Erzählung nämlich für „zu moralisch" hält: „Aber da es bei Ihnen keine Zufälle gibt, wird das Moralische bei Ihnen die Funktion des Satyrspieles haben." BW2 110.

2325 „Doderer erscheint somit auch als ein Repräsentant eben dieses untergehenden Bürgertums, das durch den Ersten Weltkrieg seine schwerste Identitätskrise erfahren hatte." Vgl. Schmidt-Dengler, Entwicklungsschübe, S. 68.

2326 Bisher ist dies allein Dietrich Weber aufgefallen. Seine Beobachtung der vielen „kaschierte[n] Selbstmord[e]" im Werk Doderers hat der Doyen der Doderer-Forschung allerdings lange Zeit im Verborgenen gehalten. Vgl. Weber, Halboffizielles, S. 204.

6.5 Später Nachlass – die Heiligenerzählung „Seraphica" (1924/25; 2009)[2327]

„Also auf diese Weise, durch Betrachtung des Lebens und Wandels der Heiligen, welchen in der eigenen Erfahrung zu begegnen freilich selten vergönnt ist, aber welche ihre aufgezeichnete Geschichte und, mit dem Stämpel innerer Wahrheit verbürgt, die Kunst uns vor die Augen bringt, haben wir den finstern Eindruck jenes Nichts, das als das letzte Ziel hinter aller Tugend und Heiligkeit schwebt, und das wir, wie die Kinder das Finstere, fürchten, zu verscheuchen …"[2328]
Arthur Schopenhauer

„Unsere sittliche Pflicht heute besteht nicht so sehr darin, bestimmten ethischen Regeln zu folgen, als die Vorstellung vom Heiligen zu retten."[2329]
Nicolás Gómez Dávila

„Nichts mehr besitzen und festhalten wollen! Kernstrang geheilt, alles geheilt. Türen auf."[2330]
Heimito von Doderer

Der Autor der „Seraphica" führte selbst nicht gerade das Leben eines Heiligen, als er sich mit der Figur des Franz von Assisi (1181/82–1226) zu beschäftigen begann. Nach vierjähriger russischer Kriegsgefangenschaft aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrt, verfolgte Heimito von Doderer seit dem Sommer 1920 ebenso entschlossen wie selbstkritisch den in „sibirischer Klarheit"[2331] gefassten Plan, Schriftsteller zu werden: „ich bleibe bei der Stange, bleibe beim Handwerk – mitsamt meinen tiefen Zweifeln" (TB 8, 12. 11. 1920), so lautet eine Tagebuchnotiz des Kriegsheimkehrers. Zur Verbesserung seines künstlerischen Rüstzeugs konzentrierte Doderer sein Studium an der Universität Wien ab dem Sommersemester 1921 auf historische Fächer und Psychologie; denn: „Das wäre eine *entsprechende* wissenschaftliche Ausbildung für einen Prosa-Erzähler!" (TB 39, 26. 4. 1921). Neben ersten Versuchen, als Feuil-

2327 Dieses Kapitel basiert maßgeblich auf meinem Nachwort zur Nachlass-Edition der „Seraphica"-Erzählung (vgl. MS 85–95). Daher rührt der relativ eigenständige Charakter dieses Abschnitts.

2328 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 528.

2329 Nicolás Gómez Dávila: Es genügt, dass die Schönheit unseren Überdruss streift … Aphorismen. Ausgewählt u. hg. v. Michael Klonovsky. Stuttgart 2007, S. 12.

2330 CII 34, 5. 12. 1956.

2331 „Die sibirische Klarheit", dies der Titel, unter dem die ganz frühen Texte Doderers, die „Texte aus der Gefangenschaft", 1991 erschienen sind.

leton-Autor ein Auskommen zu finden, reifte ein ambitioniertes Frühwerk heran: Der Gedichtband „Gassen und Landschaft“ (1923) und die Prosa „Die Bresche. Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden“ (1924) entstanden. Was Doderer zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn allerdings schwer zu schaffen machte, waren vor allem hausgemachte Probleme: starke Eigenzweifel, die sich bis zum Selbsthass ausweiten konnten, Minderwertigkeitskomplexe wegen der finanziellen Abhängigkeit vom Elternhaus (ein angespanntes Verhältnis zu dem gestrengen Vater inbegriffen) und allerlei Komplikationen sexueller Natur wie onanistische Erhitzungen, voyeuristische Eskapaden und sadistische Tendenzen, die von schweren Schuldgefühlen begleitet wurden. Ein schwieriges Liebesverhältnis zu Gusti Hasterlik (1896–1984),[2332] der am Klavier ausgebildeten Tochter eines jüdischen Zahnarztes, nicht zu vergessen, das darüber hinaus eine Menge Zeit und Nerven beanspruchte. Gehörige depressive Verstimmtheiten waren die Folge. Gut möglich also, dass ein Großteil der Tage des angehenden Dichters tatsächlich so verging, wie er es im Juli 1923 beklagte: „ohne Arbeit, in Melancholie, erotischen Manien, Zeitvertändeln und Unruhe“ (TB 137, 24. 7. 1923).

In dieser Zeit unsicherer Zukunftsaussichten, schuldbeladener Sexualität und emotionaler Turbulenzen bot sich ihm Franz von Assisi als Identifikationsfigur an. Dies tat dieser wohl umso mehr, als Doderer in der Biographie des Heiligen einige Parallelen zu seinem eigenen Leben entdecken konnte: Wie der „Poverello“, von dem erwartet wurde, dass er in den Tuchhandel seines wohlhabenden Erzeugers eintrat, entschloss sich auch Doderer dafür, „die bauunternehmerische Berufsorthodoxie des Vaters zu verabschieden“.[2333] Und wie der heilige Franziskus, der vor seiner Bekehrung „stets in Freuden und verschwenderisch“ (SM 15) lebte, wie es in der „Seraphica“ euphemistisch heißt, sehnte sich auch Doderer nach gründlicher Reinigung (Läuterung) seiner, in einer dieser zahllosen diaristischen Selbstbezichtungsorgien so bezeichneten, „Dreckseele“ (TB 147, 7. 8. 1923).

Seine Erfahrungen mit den „Hausbestien“ (TB 126, 2. 2. 1923), wie er die Gefährder seines Seelenheils nannte, sollten sich späterhin gar in mönchischen regulas niederschlagen.[2334] Wenn das Erkennen des Übels der erste

2332 Das Liebesverhältnis zwischen Doderer und Gusti Hasterlik begann im Juli 1921. Im Mai 1930 heirateten sie. 1932 kam es zum endgültigen Bruch. Aber erst im November 1938 ließen sie sich scheiden.

2333 Loew-Cadonna, Doderers frühe Tagebücher, S. 48.

2334 Der erste Teil dieser „*‚Regel‘* (im mönchischen Sinne)“ umfasst die folgenden Punkte: „Vom Sprechen“ (gegen eitles Geschwätz), „Von der Reinheit“ (gegen Teilhabe am sexuellen „Schmutz“), „Von der Liebe“ (gegen Eigenliebe, für Nächstenliebe), „Von der Kürze“ (gegen

Schritt in Richtung Besserung ist, dann befand sich Doderer aber bereits Anfang 1924 auf gutem Wege: „Ich *bin nun einmal* unendlich faul, eitel in hohem Maasse, ziemlich verlogen, geil, äusserst genuss-süchtig". Und kämpferisch fügte er hinzu: „wollen sehen, was sich *trotzdem* herausschinden lässt" (TB 174, Ende Januar 1924). Wie groß die Erträge seiner literarischen Mühen in dieser Schaffensphase tatsächlich waren, ist überwiegend erst postum bekannt geworden. Zwischen Mitte 1924 und Mitte 1926 verfasste Doderer, nicht ohne nebenbei seine Dissertation „Zur bürgerlichen Geschichtsschreibung in Wien während des 15. Jahrhunderts" fertigzustellen, sechs so bezeichnete „Divertimenti", nach musikalischem Vorbild gewissermaßen ‚komponierte' Erzählwerke, die eigens für den (freien) unterhaltenden Vortrag konzipiert waren. Erst mit ihrer 1972 erfolgten Publikation aus dem Nachlass (zusammen mit den „Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel") wurde deutlich, dass auch das Frühwerk Doderers, dieses ausgewiesenen literarischen Spätzünders,[2335] geniale Momente kennt.

Die „Seraphica"-Erzählung muss im Zusammenhang mit Doderers Divertimento-Projekt betrachtet werden. Trotz aller äußeren und inneren Krisen verfolgte Doderer zu Beginn seiner schriftstellerischen Karriere kein geringes Vorhaben: Nicht weniger als die Erneuerung der literarischen Formen schwebte ihm vor: „Was ich denke (unter jener ‚neuen Erzählungskunst') müsste fast einen Umsturz bedeuten" (TB 159, 21. 11. 1923), verkündete er im November 1923 großsprecherisch. Zum Vorbild für diese ‚formale' Revolution hatte er die Musik auserkoren. Zu ihr pflegte er „in den Jahren der Jugend", wie er retrospektiv erklärte, eine Beziehung „bis zur Verblödung" (CI 99, 3. 1. 1952). Es wäre daher wohl nicht übertrieben, wenn man behauptete, Doderer habe sich die Wiedergeburt der Literatur aus dem Geiste der Musik erhofft. Einzig ihr, die seit der – in Anlehnung an die Tradition der romantischen Musikästhetik entstandenen –[2336] kunstphilosophischen Initiative des verehrten „Doktor Schopenhauer" (TB 906, 23. 12. 1936) eine immense Rangerhöhung erfahren hatte (auch Nietzsches Leiden am Schicksal der Musik nicht zu vergessen),

Pedanterie), „Vom Leib" (für Körperpflege und Achtung des menschlichen Leibes). Vgl. TB 230 f. (Juli 1924). Später kommen noch hinzu: „Von der Stille" (für die Zurückhaltung gegenüber allen Erscheinungen), „Vom Rationalen" (Priorität des Rationalen vor dem Irrationalen). Vgl. TB 232 (August 1924).

2335 Als die „Strudlhofstiege" erschien, mit der Doderer 1951 neuerlich debütierte und schlagartig international berühmt wurde, war ihr Verfasser bereits Mitte fünfzig.

2336 „Schopenhauers Musikphilosophie ist ohne die über E. T. A. Hoffmann vermittelte gesamte Tradition der romantischen Musikästhetik zurück bis Jean Paul und Wackenroder/Tieck nicht denkbar." Huber, Text und Musik, S. 22.

war es zuzutrauen, das „innerste Wesen der Welt und unseres Selbst“[2337] auszudrücken. Dass sie dies bei gleichzeitiger Wahrung strenger formaler Regeln tat, muss sie für Doderer besonders interessant gemacht haben.[2338] Wenn sich das eigene Leben als „ungestaltes Chaos“[2339] darbietet bzw. als „in chaotischer Schlamperei“ (vgl. TB 172, Januar 1924) verbracht angeklagt wird, kann die Frage nach der ordnunggebenden Form überlebenswichtig werden.[2340]

Erst vor diesem formalexperimentellen Hintergrund also werden die im Tagebuch niedergelegten Arbeitsprotokolle verständlich, die sich ab dem Februar 1924 auch um das „Leben des hl. Franz von Assisi‘“ (TB 180, Ende Februar 1924) drehten, übrigens parallel zur Entstehung des „Divertimento No I“, mit dem die Heiligen-Erzählung laut Wolfgang Fleischer das „Thema der Reinheit des ureigenen Selbst“ gemeinsam habe.[2341] Die Pläne waren selbstverständlich hochfliegend: „Ich werde im ‚Cursus‘ schreiben u. zwar *streng*, höchstens eine oder die andere Variante des ‚deutschen Kursus‘ zulassen. […] Es soll etwas werden wie eine Komposition für Orgel“ (TB 189, 13./14. 3. 1924). Schon bald ließen sich erste Fortschritte melden: „Gestern beendete ich die Komposition für den Poverello, samt dem Detail; ich habe in der 4-Satz-Form komponiert, mit Motivik, etc.“ (TB 203, 17. 4. 1924).[2342] Im Mai dürfte die Kompositionsarbeit abgeschlossen worden sein: „Heute *Durchführung von FA beendet*“ (TB 211, 5. 5. 1924).[2343] Feinschliff erhielt der Text Anfang Juni: „Ich *frisiere* FA. indem ich die Reinschrift mache: dieser ‚Franziscus‘ ist mir ein ganz kleines Buch geworden.“ (TB 222, 4. 6. 1924) Schließlich konnte der Autor vermelden: „*Ich lasse Franziscus v. A.* nunmehr als 100-Seiten-Reinschrift *fertig* hinter mir liegen, heute kam es endlich soweit. […] Franziscus (‚Seraphica‘) hat Praeludium und 4

2337 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 339.

2338 Wie von Brunningen berichtet, war es gerade „die mathematische Seite“, die Doderer an der Musik „besonders anzog“. Vgl. Hans Flesch von Brunningen: Heimito. In: ERINNERUNGEN, S. 62–72; hier: S. 67.

2339 William Shakespeare: Romeo und Juliette. Ein Trauerspiel. Übersetzt v. Christoph Martin Wieland. Im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur nach der ersten Zürcher Ausgabe von 1762 bis 1766 neu hg. v. Hans u. Johanna Radspieler. Zürich 1995, S. 15.

2340 Dies sieht Claudio Magris ähnlich: „Die reine Form ist nicht ablehnend und feindlich wie das widerspenstige Chaos der Inhalte“. Magris, Doderers erste Wirklichkeit, S. 57.

2341 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 161.

2342 Eine viersätzige „Skizze zu F. v. A. (im Groben)“ ist erhalten; sie ist unterzeichnet mit: „Comp.: Mi 16. IV. 24“. Vgl. Studien III. Heft [ab 1921, Mai]. Ser. n. 14.176 d. ÖNB, fol. 15r, 15v, 16r, 16v, 17r.

2343 Tatsächlich enthält die oben erwähnte „Skizze zu F. v. A. (im Groben)“ auch den Zusatz: „Durchführung beendet Mo. 5./V. 24.“

Sätze. Das Prélude im Cursus. Die 4 Sätze *mit ganz durchgeführter Motivik, Form des Divertissements.*" (TB 224f., 24. 6. 1924)

Ohne die stilistischen und kompositionstechnischen Extravaganzen, die in diesen Werkstattberichten des Autors zur Sprache kommen, über Gebühr thematisieren zu wollen,[2344] muss immerhin festgestellt werden, dass auch die ursprünglich als „Divertissement" komponierte „Seraphica"-Erzählung –[2345] allerdings mehr noch im Anspruch als in der Wirklichkeit – sich der „Formkraft der *Musik*" (TB 454, 6. 3. 1932) verpflichtet fühlt. Hierfür sprechen die Forderung nach Straffheit und Strenge im Aufbau[2346] sowie die Konzentration auf die Ausdruckswerte der Sprache,[2347] letzteres wohl nicht nur im Hinblick auf klangliche Effekte, sondern auch prosarhythmische Durchbildungen betreffend. Hierzu muss man wissen, dass seine akademischen Studien Doderer mit den Forschungsergebnissen des Philologen Konrad Burdach bekannt gemacht hatten,[2348] wonach kunstvolle rhythmische Gesetzmäßigkeiten der deutschen Prosa aus dem Vorbild der lateinischen Urkundensprache, dem so genannten „cursus", abgeleitet werden könnten.[2349] Zwar dürfte das letztgültige Präludium

---

2344 Die Euphorie der Werkstattberichte steht in keinem Verhältnis zum literarischen Endergebnis. Der nüchterne Befund passt in eine Fußnote: Von den für die Divertimento-Form typischen musikalischen Techniken und kompositorischen Strategien weist „Seraphica" kaum welche auf. Höchstens kann der Gesamtaufbau verdächtigt werden, ein Divertimento darstellen zu wollen (vier ‚Sätze', vorab eine „Introduction"). Weder ist durchlaufende Phrasen-Motivik in „Seraphica" anzutreffen, noch wird das musikalische Potenzial der Sprache in einem nennenswerten Maße aufgerufen (hiervon ausdrücklich auszunehmen ist die „Introduction"). Als „Divertimento" bzw. „Divertissement" ist die „Seraphica" daher sicherlich als gescheitert anzusehen. Dass sich der biographische Stoff nicht gerade für die *„Div.-Form"* (TB 226) eignet, diese Erfahrung hatte Doderer ja schon bei „Jutta Bamberger" machen müssen (vgl. Kap. 6.2).

2345 Tatsächlich spricht der Autor rückblickend einmal davon, dass er die „Seraphica" ‚komponiert' habe: „während der Zeit, als ich die ‚Seraphica' komponierte" (TB 276, August 1925).

2346 Im Zusammenhang mit dem Jutta-Bamberger-Projekt notierte Doderer ins Tagebuch, er wolle „zunächst in 4-Satz-Form componieren"; denn: „Das gibt eine gewisse Straffheit." TB 170, Januar 1924.

2347 Hier eine frühe Definition: „(4-Satz-Form); strengste ‚Programmarbeiten', Concentration u. Rein-Ausdruck bis zur Grenze der ‚Verständlichkeit'." TB 189, März 1924.

2348 „Ich arbeite gegenwärtig an einem *Referat* über mittelalterliche *Prosa-Kadenzen.*" TB 180, Februar 1924. „Do. 13. III. vormittgs. die *Seminar-Übg.*, ich verlas mein Protokoll und führte kurz den Gedankengang Burdachs vor, über die Verbindung unserer modernen Prosa mit der stilist. Renaissance in Italien am Ende des 11. Jh." TB 187, 14. 3. 1924.

2349 Vgl. Konrad Burdach: Über den Satzrhythmus der deutschen Prosa. In: Sitzungsberichte der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften 1909, S. 520- 535. Über die „Anschauungen *Burdach's* (über den *Einfluss der mittellateinischen ausgebildeten* Kunstprosa auf die *nationalen Sprachen* jener Zeit bis herauf zu unserer modernen Schriftsprache)" hat Doderer im

der „Seraphica“ zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein,[2350] nämlich während Doderers Assisi-Aufenthalt im September 1925.[2351] Dennoch erbringt die wunderbare „Introduction“, mit der „Seraphica“ einsetzt, den Beweis dafür, dass ihr Autor sich einer Poetik verpflichtet fühlt, die höchsten Wert auf eine ‚musikalisch‘ ästhetisierte Sprache legt.[2352] Mit einer Doderer-Wortschöpfung könnte man gut sagen, dass sie gewissermaßen „Epiphonien“ sprachlich erzeugen möchte.[2353]

Aber nicht nur seine formalen Bestrebungen zeugen von entschiedenen literarischen Ambitionen. Auch das intensive Studium der Quellenlage zu Leben und Wirken des Franz von Assisi zeigt den großen Ernst, mit dem der junge Doderer die Berufsschriftstellerei anstrebte. Ohne die „Legenda aurea“ („Goldene Legende“) des Jacobus de Voragine, eine zwischen 1263 und 1273 verfasste Sammlung von Legenden über die Heiligen des Kirchenjahres,[2354] unterschlagen zu wollen, mit deren Franziskus-Artikel Doderer seine Quellenrecherche im März 1924 begann (vgl. TB 192, 17. 3. 1924), wäre hier zuoberst

---

frühen Skizzenwerk ein umfangreiches Exzerpt hinterlegt. Vgl. Sk I. [Skizzenbuch 1.1924]. Ser. n. 14.107 d. ÖNB, fol. 10r, 10v, 11r.

2350 Laut einer Aufstellung seiner geschriebenen und zu schreibenden Projekte im sechsten Skizzenbuch schrieb Doderer 1924 an „Seraphica“ und 1925 an der „Ouvertüre Seraphica“. Vgl. Skizzenbuch No VI. 1926. Ser. n. 14.111 d. ÖNB, fol. 9r. Präziser sind die Hinweise im Arbeitsjournal; demnach schrieb Doderer die „Ouvertüre zu ‚Seraphica‘“ im 2. Halbjahr 1925. Vgl. Journal/5. Heft/ab 1./I. 1925. Ser. n. 14.065 d. ÖNB, fol. 86v. Auch danach gibt es weitere Hinweise auf „Seraphica“: So hat er im Januar 1926 eine maschinenschriftliche Version des Textes erstellt (vgl. ebd., fol. 84v). Noch im Februar 1927 ist er weiter mit der „Seraphica“ beschäftigt: „Seraphica – Kürzung“ (vgl. ebd., fol. 58v). Vermutlich, weil die Kernarbeit daran 1924 geleistet wurde, ist dies auch das Jahr, auf das die Druckvorlage datiert ist. Vgl. Typoskript „Seraphica (Franziscus von Assisi)“. Ser. n. 14.245 d. ÖNB, pag. 42.

2351 „(Die Stadt [Sk 4]) mein Zweck hier etc. etc.“ (TB 291, September 1925) Die Verbindung von „Sk 4“ (Skizzenbuch No IV) und „Zweck“ (Zweck der Reise) ist aufschlussreich: In „Sk 4“ finden sich nämlich jene Extremas notiert, die die „Introduction“ stellen. Vgl. Sk IV. [Skizzenbuch 4.1925]. Ser. n. 14.109 d. ÖNB, fol. 5r, 5v, 6r, 7r, 7v, 8r, 8v, 9r.

2352 Wie Löffler schreibt, erklimmt die Sprache Doderers nirgendwo „solch klirrende Höhen ungeheuerlichster Schöpfungskraft und schärfster Präzision wie in der Beschreibung von Natur“. Hierfür verantwortlich zeichne nichts „als reine Sprachgewalt, Poetik und Präzision im Aufbau von Bildern, die hier eine Nähe zur Musik erreichen, die nicht durch Anwendung musikalischer Techniken aufs Schreiben gekennzeichnet ist, sondern dadurch, daß Sprache zu Musik wird“. Löffler, Doderer-ABC, S. 261.

2353 Eine Definition dieses Begriffes hat Doderer selbst nie gegeben. Aus seiner Verwendung in verschiedenen Kontexten, vor allem in den späten Tägebüchern, lässt sich aber schließen, dass er einen bloß mit der Wirkung der Musik vergleichbaren Moment der höchsten Seinsoffenbarung bezeichnet. Vgl. CII 29, 24. 9. 1956; CII 363, 19. 3. 1963; CII 417, 2. 4. 1964.

2354 Vgl. hierzu Rainer Nickel: Nachwort. In: Jacobus de Voragine: Legenda aurea. Lateinisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt u. hg. v. Rainer Nickel. Stuttgart 1988, S. 269–280.

die seinerzeit bekannte Franz von Assisi-Biographie des Johannes Jörgensen zu nennen,[2355] die der Autor vor allem auch „als Führer zu den Urquellen" (TB 194, 23. 3. 1924) gebrauchte. Nach Unterweisung durch den dänischen Franziskus-Biographen stand für Doderer fest, dass er sich neben den Schriften, die Franz von Assisi selbst geschrieben hat (religiöse Gedichte, Gebete, Briefe, Ordensregeln usw.), vor allem auf jene Franziskusquellen stützen müsste, die das geistige Erbe des heiligen Franziskus möglichst unverfälscht erhalten haben, also nicht „officiell-kirchlich" (TB 193, 21. 3. 1924) gereinigt worden sind, dies eine von Doderer entschieden abgelehnte Tradition, „deren Repräsentant *Bonaventura* ist" (TB 194, 23. 3. 1924). Jene Quellen, aus denen sich seine Kenntnisse über Franz von Assisi speisen, sind daher in erster Linie: die „Vita prima" (1227–29) und die „Vita secunda" (1246/47) des Thomas von Celano, des ersten Chronisten des Franziskanerordens überhaupt (seine beiden Lebensbeschreibungen stützen sich auf zuverlässige Augen- und Ohrenzeugen); die 1246 vollendete „Legenda trium sociorum" („Bericht der drei Brüder", „Dreigefährtenlegende"), ein von der Tradition den Brüdern Leo, Rufinus und Angelus zugeschriebener Bericht von dem Leben des heiligen Franziskus; das um 1330 entstandene „Speculum perfectionis" („Spiegel der Vollkommenheit"), eine von den engsten Vertrauten gedichtete Skizzensammlung zur Lebensgeschichte des Franziskus; sowie die in italienischer Fassung unter dem Titel „Fioretti" („Blümlein des heiligen Franziskus", „Blütenlegende") weltberühmt gewordene Sammlung „Actus beati Francisci" („Die Taten des seligen Franziskus"), eine Kompilation erbaulicher Begebenheiten, deren Quellen jüngeren Datums als die des „Speculum perfectionis" sein dürften.[2356]

Während seines Assisi-Aufenthalts im September 1925, der weniger als Erweckungsreise geplant, sondern schlicht als Belohnung für das bestandene Doktorat gedacht war,[2357] notierte Doderer in sein Tagebuch, dass es am Ende nur einen Weg gäbe, um Franziscus zu erleben: „das Lesen der zeitgenössischen Berichte […], der Erzählungen seiner persönlichen Gefährten" (TB 296, September 1925). Wie wichtig dieser Gedanke für Doderer gewesen ist, läst sich auch daraus ersehen, dass er ihn in einem Artikel, den er zur Feier des 700.

2355 Johannes Jörgensen: Den hellige Franz af Assisi. Kopenhagen 1907; Übersetzung: Der heilige Franz von Assisi. Eine Lebensbeschreibung. Aus dem Dänischen v. Henriette Gräfin Holstein-Ledreborg. Kempten, München 1908.

2356 Zur Problematik der Franziskusquellen aus dem Mittelalter vgl. Engelbert Grau: Einführung. In: Thomas von Celano: Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi. Einführung, Übersetzung, Anmerkungen v. Engelbert Grau. 5., unveränderte Auflage. Werl/Westf. 1994, S. 29–71; bes.: S. 52–69.

2357 Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 168.

Todesjahres des heiligen Franz von Assisi veröffentlichte, wortwörtlich wiederholen sollte.[2358] Die Liebe zu den „alten Legenden“ (TB 200, 1. 4. 1924), die der Autor mit so großem Eifer studierte, ist denn wohl auch verantwortlich dafür, dass die „Seraphica“-Erzählung auf den ersten Blick so wenig die Erwartungen zu erfüllen scheint, die der erfahrene Leser an einen „Doderer“ hat. Erst wenn er sich klarmacht, dass sich der Autor beim Verfassen der „Seraphica“-Erzählung nicht nur inhaltlich streng an die überlieferten Lebensdarstellungen und alten Legendenberichte gehalten hat, sondern es ihm offenbar auch formal um eine Annäherung an die Originalquellen zu tun gewesen war, vermag er diesem wohl untypischsten aller Doderer-Werke gerecht zu werden.[2359]

Seine Sprache hat der Autor zweifellos dem legendenhaften Sujet angepasst. Der äußerst erhabene, bisweilen durch allzu manierierte Inversionen und altertümelnde Genitivkonstruktionen überhöhte Duktus bleibt im Werk des Autors einmalig. Auch lässt Doderer in der „Seraphica“-Erzählung die mittelalterlichen Berichterstatter stellenweise selbst zu Wort kommen. So ist der erste ‚Satz‘, der „[d]en Weg bis zur vollzogenen Bekehrung u. deren in Wirkung treten nach aussen“ erzählt, wie der Autor in einer ersten Grobskizze vorgesehen hat,[2360] durch überlieferte O-Töne des heiligen Franziskus angereichert. Der zweite ‚Satz‘, in dem die Persönlichkeit des Heiligen Franz von Assisi durch die Schilderung seiner Taten und Worte greifbar wird, reiht nahezu aussschließlich und lediglich bisweilen kommentierend vertieft Original-Legenden und Teile von Original-Legenden aneinander, die der Autor aus dem 1898 von Paul Sabatier edierten „Speculum perfectionis“, einer Sammlung, die ihm besonders am Herzen lag,[2361] ausgewählt und ‚eigenhändig‘ übersetzt hat.[2362] Daher also rührt die

---

2358 Vgl. Heimito Doderer: Der heilige Franz von Assisi. Zur Feier seines 700. Todesjahres. In: Illustrierte Zeitung (Leipzig) 1926, Nr. 4244, S. 92.

2359 Die bisherige Forschung hat wenig Verständnis für die „Seraphica“-Erzählung aufgebracht. So hat Schmidt-Dengler den Text wegen seines „grundlegend anderen Charakters“ nicht mit in die gesammelten Erzählungen aufgenommen. Vgl. Schmidt-Dengler, Nachwort des Herausgebers, E 504. An anderer Stelle hat er „die fatale Qualität mancher frühen Texte“ kritisiert. Es ist anzunehmen, dass er hiermit vor allem auch den späten Nachlass „Seraphica“ gemeint hat. Vgl. Schmidt-Dengler, Das Ende im Anfang, S. 99. Ungleich schärfer ist Großbiograph Fleischer mit diesem Doderer-Text ins Gericht gegangen. Seiner (inzwischen widerlegten) Meinung zufolge handelt es sich bei „Seraphica“ um eine Schrift, „die mit einigem Recht bis heute nicht erschienen ist“. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 159.

2360 Studien III. Heft [ab 1921, Mai]. Ser. n. 14.176 d. ÖNB, fol. 15r.

2361 „Unvergleichbar stärker u. lebendiger tritt alles im ‚speculum perfectionis‘ hervor“. TB 194, 22. 3. 1924.

2362 Aus der insgesamt 124 Kapitel zählenden Sammlung, die in Doderers Übersetzung den Titel „Spiegel der Vollendung des Minderbruders“ trägt (vgl. seine Probeübersetzungen in Studien III. Heft [ab 1921, Mai]. Ser. n. 14.176 d. ÖNB, fol. 21v, 22r, 22v, 23r), wählte der Dichter achtzehn

volkstümliche Archaik dieses Teils der Erzählung.[2363] Und auch in die zweite Hälfte von „Seraphica" hat der Autor Originalberichte montiert, die er besonders bewunderte. So zitiert der dritte ‚Satz', der das nahende Ende des Ordensgründers und die Sorge um den Erhalt seiner Ideale thematisiert, eine wundersame Begebenheit aus den „Betrachtungen über die hochheiligen Wundmale" (erweiterte „Fioretti").[2364] Der vierte ‚Satz' schließlich, der über die Zeit des verstorbenen Heiligen hinaus reicht, indem er vom Nachwirken in seinen Brüdern berichtet, bringt den ebenfalls in den „Fioretti" (Kernsammlung) überlieferten „Traum eines Bruders"[2365] in Doderers eigener Übersetzung.[2366]

Im Gegensatz zu Hermann Hesse,[2367] der sich Anfang des letzten Jahrhunderts, 1904, ebenfalls an einer literarischen Franziskus-Biographie

---

Legenden aus. Dies ist die Reihenfolge, in der bei Doderer die übersetzten Kapitel (bzw. Teile der genannten Kapitel) aus dem „Speculum perfectionis" erscheinen: 119, 117, 113, 114, 118, 66, 29, 30, 37, 58, 51, 9, 69, 96, 7, 53, 38, 63. Fast überflüssig zu sagen, dass Doderers Übersetzungen deutlich abweichen von der seinerzeit einzigen deutschen Übersetzung des „Speculum perfectionis". Vgl. Spiegel der Vollkommenheit des hl. Franziskus. Auf Grund gedruckter und ungedruckter Quellen hg. v. Dr. Hanns Schönhöffer. Mit einem Titelblatt. Freiburg i.Br. 1922.

2363 Der Vorwurf, Doderer habe in der „Seraphica"-Erzählung die überlieferten Legenden „eher brav nacherzählt", wie Fleischer bemängelt, greift demnach zu kurz. Vgl. Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 160.

2364 Da die „Betrachtungen" nicht in dem von Paul Sabatier 1902 – wie Doderer urteilte – „mustergiltig edierten" (TB 222, 2. 6. 1924) Text des „Actus" enthalten sind, dürfte Doderer hier auf eine italienische Ausgabe zurückgegriffen haben. Zur Quellenlage der „Fioretti" vgl. Engelbert Grau: Quellenkritische Einführung in die Probleme der Fioretti. In: Wissenschaft und Weisheit 48 (1985), S. 102–112. Vgl. zur „Sammlung der Fioretti" auch den entsprechenden Abschnitt in Sophronius Clasen: Legenda antiqua Sancti Francisci: Untersuchung über die nachbonaventurianischen Franziskusquellen, Legenda trium Sociorum, Speculum perfectionis, Actus B. Francisci et Sociorum eius und verwandtes Schrifttum. Leiden 1967, S. 178f.

2365 „*Traum eines Bruders* […] Diese Vision bei Actus ganz prächtig, wäre ev. wörtlich übertragen zu geben!!" Sk I. [Skizzenbuch 1.1924]. Ser. n. 14.107 d. ÖNB, fol. 30r.

2366 Es liegt wohl in der Natur der Sache (schlichte Sprache des Originals), dass Doderers Übersetzung dieser Legendenstelle nicht sonderlich stark von den seinerzeit vorliegenden deutschen Übersetzungen der „Fioretti" abweicht. Vgl. Die Blüthen des heiligen Franziskus von Assisi. Aus dem Italienischen übersetzt u. mit Anmerkungen versehen v. Dr. Pius Heinrizi. Regensburg 1870; Blütenkranz des heiligen Franciscus von Assisi (Fioretti di San Francesco). Aus dem Italienischen übersetzt v. Otto Freiherrn von Taube. Mit Einführung v. Henry Thode. Mit Initialen v. F.H. Ehmcke. Jena 1905; Die schönsten Legenden des heiligen Franz. Übertragen v. R. G. Binding. Leipzig 1911; Der Blumenstrauß des heiligen Franz von Assisi. Aus dem Urtext neu übersetzt v. Dr. Otto Kunze. Mit acht Federzeichnungen und einer Schlußvignette v. Otto Graßl. Innsbruck 1921; Die Fioretti oder Blümlein des hl. Franziskus. Auf Grund lateinischer und italienischer Texte hg. v. Dr. Hanns Schönhöffer. Mit einem Titelblatt. Freiburg i.Br. 1921.

2367 Neben dem Interesse an dem heiligen Franziskus eint Doderer und Hesse auch die Begeis-

versuchte,[2368] will Doderer mit seiner „Seraphica“-Erzählung allerdings mehr als nur ein verehrungsvolles Porträt des Heiligen zeichnen. Natürlich geht es auch ihm darum, „Franziskus' Persönlichkeit, welche das Christentum auf die Spitze trieb“ (Walter Nigg),[2369] als die, wie er sowohl in seinem Tagebuch als auch in dem bereits erwähnten Feuilleton-Artikel formulierte, „schlackenloseste und restloseste Verwirklichung des Evangeliums“ herauszustellen, „welche nur überhaupt gedacht werden kann“ (TB 296, September 1925). Vor allem aber zeugt die Erzählung, die in all ihren Teilen mehr oder weniger deutlich jene Tendenz der franziskanischen Idee betrauert, in „Erkaltung und Erstarrung“ zu verfallen, „Erstarrung im Besitz“, „Erstarrung in Buchstaben“ (SM 48),[2370] von dem Interesse an einer ins Metaphysische zielenden Fragestellung. Seiner pessimistisch-melancholischen Grundausrichtung entsprechend,[2371] deren Hauptkennzeichen es ist, alles vom Tod her zu denken,[2372] wandte Doderer seine Aufmerksamkeit während der Beschäftigung mit dem Heiligen einer bestimmten Anschauungsform zu, die nicht nur entfernt an Sigmund Freuds in „Jenseits des Lustprinzips“ (1920) gebotene „weitausholende Spekulation“ über den Todestrieb erinnert.[2373] Demnach muss alles, was entsteht, auch wieder vergehen:

> „der Zeit und dem Raum verfallen, hat es den ‚Tod‘ in sich: es muss aus *erstarrter Gestalt* wieder zerfallen, zerstäuben bis es seinen Namen wieder verliert, gestaltlos wird, zurückkehrend *dahin*, woher es gekommen war“ (TB 203, 17. 4. 1924).

---

terung für die Musik. Vgl. etwa Julia Moritz: Die musikalische Dimension der Sprachkunst. Hermann Hesse, neu gelesen. Würzburg 2007.

2368 Vgl. etwa Hermann Hesse: Franz von Assisi. Mit Fresken v. Giotto u. einem Essay v. Fritz Wagner. Frankfurt a.M. 1988.

2369 Walter Nigg: Große Heilige. Zürich 1947, S. 33f.

2370 Die Sorge um den Erhalt der franziskanischen Idee spricht sich im Text stetig lauter aus. Erstmals am Schluss des ersten ‚Satzes‘ leise angedeutet, nimmt die Gefahr in den zitierten Originalberichten des zweiten ‚Satzes‘ langsam konkrete Gestalt an (etwa das Übel der Gelehrsamkeit), um schließlich im dritten ‚Satz‘ rein zur Sprache gebracht zu werden (Bedrohung durch Besitztum und Regelwerk).

2371 Fleischer weiß über die psychische Verfasstheit Doderers vor dem ersten Weltkrieg zu berichten: „Wenn es in dieser Psyche überhaupt eine Veranlagung zum Glücklichsein gegegeben hatte, dann war sie bereits gründlich verschüttet: und zwar fürs ganze Leben, das schließlich und trotz aller Erfolge in tiefer Schwermut endete.“ Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 65.

2372 „Ich denke viel an den Tod, kurzer Blitz währenden Lebens scheint so klein neben ihm.“ TB 193, 21. 3. 1924. „Immer ist mir der Tod nahe; er schwimmt wohl nicht als lästiges Haar in der Suppe; sondern er steht hinterm Hügel, hinterm Berg, klingt als ein Accord aus langen Saiten, welche bei den grauen Wolken am Himmelsrande gespannt sind.“ TB 1180, 3. 4. 1939.

2373 Vgl. Freud, Jenseits des Lustprinzips, S. 234.

Obwohl er bekennt, „kein Philosoph" zu sein, als solcher auch nicht „dillettieren" (sic!) zu wollen (vgl. TB 204, 22. 4. 1924), entwickelt Doderer ein eigenes kleines philosophisches System, das durch zwei entgegengesetzte Tendenzen bestimmt wird: „*Sehnsucht nach der Gestalt* (also letzten Endes nach der Erstarrung-‚Verwirklichung'!)" und „*Sehnsucht nach dem Ursprung* (dem Flüssig-Sein)" (TB 205, 22. 4. 1924). So verhalte es sich mit allem Geschehenden. Und dies sei auch das „Wesen der Geschichte": „Und ebenso etwa vollzog sich, was in Franz v. A. gestaltet und benennbar geworden war." (TB 204, 17. 4. 1924) In den lyrischen Strophen der „Introduction" findet sich diese Erkenntnis (vom Werden und Vergehen und vom Sinn, der diesen und allen anderen irdischen Vorgängen nur individuell hinzugegeben werden kann) poetisch ausformuliert.[2374]

Weshalb die „Seraphica"-Erzählung, deren Buchveröffentlichung Doderer im September 1924 ankündigte,[2375] seinerzeit doch nicht erschienen ist, lässt sich heute nicht mehr ermitteln.[2376] Vermutlich hätten Illustrationen des mit Doderer befreundeten Malers (und Verlagskollegen) Franz von Zülow (1883–1963) das Büchlein zieren sollen.[2377] Der Zyklus „Der heilige Franziskus", ein Mappenwerk mit elf handkolorierten Lithographien, war 1922 (wie das Lyrikdebüt und der Prosaerstling von Doderer) im Haybach Verlag herausgekommen.[2378]

Auch wenn sich die Beschäftigung mit „Leben und Wesen des Franziscus von Assisi" (SM 15) für seine literarische Karriere nicht gerade als unmittelbar förderlich erwiesen hat, so kann sie doch in ihrer Bedeutung für die menschliche Ausbildung Doderers (Stichwort „Menschwerdung", die der Autor in seinem literarischen Schaffen unermüdlich propagiert hat)[2379] kaum hoch genug eingeschätzt werden: Als er am 28. April 1940 zum Katholizismus

2374 Doderer scheint dieses Gedicht für sehr gelungen gehalten zu haben. Hätte er es wohl sonst als „Introduktion" seinem 1957 erschienenen Gedichtband „Ein Weg im Dunklen" vorangestellt? Vgl. WD 5.

2375 „Mein *Herr Verleger* kam [...] *freundlichst gekrochen!* F. v. A. soll als Buch erscheinen". TB 244, 24. 9. 1924.

2376 Im Februar 1926 bucht Doderer das Scheitern des Projekts. Vgl. TB 344 f., Februar 1926.

2377 Hierauf deuten Arbeitsprotokolle zur „Seraphica"-Erzählung hin, in die der Name des Malers eingebettet ist. Vgl. TB 211, 5. 5. 1924.

2378 Vgl. die Biobibliographie in Peter Baum: Franz von Zülow (1883–1963). Mit 32 Farbabbildungen und 53 Schwarzweißabbildungen. Wien u.a. 1980, S. 117.

2379 Zur Bedeutung der „Menschwerdung" im Werk Doderers: „[Z]weifellos ist die Menschwerdung das höchste Glück, das es in Doderers erzählter Welt gibt: vollendete Selbsterkenntnis, erhöhtes Lebensgefühl, Präsenz des ganzen eigenen Lebens und der Rückblick darauf". Weber, Doderers Ästhetik des Glücks, S. 28.

konvertierte,[2380] was er in den Jahren 1938/39 durch Theologieunterricht bei einem Jesuitenpater vorbereitet hatte,[2381] tat er dies wohl auch aus Protest gegen die nationalsozialistische Ideologie,[2382] mit der er zuvor leider allzu bereitwillig sympathisiert hatte.[2383] Er ließ sich auf den Namen „Franciscus Seraphicus“ taufen.[2384]

2380 Zur protestantischen Herkunft Doderers vgl. Mosebach, Die Stumme Musik der Geometrie, S. 793 f.

2381 Vgl. Pfeiffer, Heimito von Doderers Alsergrund-Erlebnis, S. 39.

2382 Ernst Bruckmüller, der Doderers religiöses Bekenntnis im sozialhistorischen Kontext begutachtet hat, ist zu dem Ergebnis gekommen, „daß Heimito von Doderers Abwendung vom Nationalsozialismus mit einer ganz offiziellen Konversion zum Katholizismus einherging“. Ernst Bruckmüller: Forschungen zur Geschichte des österreichischen Bürgertums – Person und Werk Doderers in sozialhistorischen Konnotationen. In: Ergebnisse, S. 28–41; hier: S. 38.

2383 Dass er sein politisches Engagement „nur als Allotria trieb“, bekannte Doderer, eingeschriebenes NSDAP-Mitglied seit dem 1. April 1933, bereits im März 1939. Vgl. TB 1178, 31. 3. 1939. Das Eingeständnis seines „barbarische[n] Irrtum[s]“ fällt in das Jahr 1946. Vgl. T 443, 5. 5. 1946.

2384 Vgl. T 512, 18. 10 1946. Vgl. auch Wolff, Heimito von Doderer, S. 29.

7 „Es gibt keine lustige Musik“ – Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers oder: Zur „Epiphonik“ des österreichischen Erzählers

„Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen; man springt beständig von der einen in die andere hinein und findet jede zu eng oder zu weit, bis man des Experimentierens müde wird und sich von der letzten ersticken oder auseinanderreißen läßt.“[2385]
Friedrich Hebbel

„‚Form‘ ist immer ein Aufbegehren gegenüber dem Chaos.“[2386]
Richard Beer-Hofmann

„Form das Erhaltende; Welt = in Formen gefangenes, gerettetes Chaos.“[2387]
Hugo von Hofmannsthal

„der Wert der Form im Leben, der lebenschaffende, lebensteigernde Wert der Formen“[2388]
Georg Lukács

„Die Form, die Formgebärde,
die sich ergab, die wir uns gaben –“[2389]
Gottfried Benn

„Form = Leben et vice versa“[2390]
Heimito von Doderer

Wieso diese Form und dieser Inhalt? Mit der Beantwortung dieser Frage, die gewissermaßen die von Adorno verurteilte „banausische Teilung der Kunst

---

2385 Friedrich Hebbel: Der Mensch und die Mächte. Die Tagebücher. Ausgewählt u. eingeleitet v. Ernst Vincent. Leipzig 1936, S. 250.

2386 Richard Beer-Hofmann: Form-Chaos. In: Gesammelte Werke. Geleitwort v. Martin Buber. Frankfurt a.M. 1963, S. 628.

2387 Hofmannsthal, Aufzeichnungen, S. 408.

2388 Georg Lukács: Das Zerschellen der Form im Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen. In: Ders.: Die Seele und die Formen. Essays. Neuwied, Berlin 1971, S. 44–63; hier: S. 44.

2389 Gottfried Benn: Die Form –. In: Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Mit einer Einführung hg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt a.M. 1982, S. 333.

2390 TB 493, 26. 5. 1932.

in Form und Inhalt“[2391] rückgängig zu machen beabsichtigt, der sich auch die vorliegende Arbeit phasenweise schuldig gemacht hat – oder hat machen müssen –, nähere ich mich dem Ende meiner Untersuchung.

Zusammengefasst hier noch einmal die bisher gewonnenen Erkenntnisse: Wie ausführlich dargelegt (vgl. Kap. 3), steht am Anfang des schriftstellerischen Weges Heimito von Doderers der – zweifellos auch leicht größenwahnsinnige –[2392] Wunsch nach Erschaffung einer neuen Form für das literarische Kunstwerk. Inspiriert durch das begeisternde Vorbild der Musik (vgl. Kap. 3.2),[2393] vor allem durch die symphonischen Werke Beethovens und Schuberts (vgl. Kap. 3.2.3),[2394] bestätigt in seiner Vorgehensweise durch die ästhetischen Philosophien Schopenhauers und Nietzsches (vgl. Kap. 3.2.4),[2395] in denen die Musik als „der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens“ angesehen wird, wie Bettine von Arnim den von ihr verehrten Beethoven in ihrem Briefroman „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ zitiert bzw. sagen lässt,[2396] versucht der junge Doderer, der bezeichnenderweise als Lyriker begonnen hat,[2397] also zunächst als Vertreter der ‚musikalischsten‘

2391 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 221.

2392 Fleischer sieht das nüchterner: „Immerhin befriedigen ‚technische Erfindungen‘ in der Kunst am meisten während jener Anfänge, in denen sonst noch wenig gelingt.“ Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 90.

2393 An einer Stelle hat auch Doderer zum Streit, welche Kunst die Spitze in einer Hierarchie der Künste einnehme, Stellung bezogen. Auf die von seinem Lehrer Albert Paris Gütersloh vorgebrachte Polemik, dass, wer sich der Musik ergebe, „geistig verloren“ sei (vgl. TB 1216, 30. 6. 1939), ergreift Doderer, wie nicht anders zu erwarten, die Partei der Musik. Indem er feststellt, dass unter den „universalen Personen“ (also unter den Universalgenies à la Goethe und Leonardo) keine großen Tondichter zu finden seien, spricht er dem musikausübenden Künstler eine besondere, gewissermaßen außerhalb eines ansonsten einheitlichen Künstesystems stehende Befähigung zu. Doderer fürchtet sich auch vor der Forderung nach einer „hintergründigen Nüchternheit der Prosa“, die Güterslohs Kritik bedeuten könnte.

2394 Aber: „Die großen Symphoniker des 19. und 20. Jahrhunderts haben mich ebenso sehr gebildet wie verführt […]; man kommt als Schriftsteller, wenn man jenen nachgeht, in die Gefahrenzone einer ‚heroischen‘ Programmmusik: denn diese gibt es auch in der Literatur.“ CI 232, 21. 8. 1953.

2395 Immer wieder stellt Doderer in seinem frühen Tagebuch „Lectürepläne“ auf. In einem von ihnen tauchen Schopenhauer („Welt als Wille & Vorstellung“) und Nietzsche (kein bestimmtes Werk) – „des Gegensatzes wegen!“ – vereint auf. Vgl. TB 259, 17. 12. 1924.

2396 Zit. nach Martin Geck: Ludwig van Beethoven. Reinbek b.H. ^{5}2001, S. 82.

2397 Es ist durchaus denkbar, dass der Erschaffer riesiger Romanwelten („Die Strudlhofstiege“, „Die Dämonen“) und Verkünder des Romans als der höchsten Kunstform überhaupt („Grundlagen und Funktion des Romans“) Zeit seines Lebens im Grunde die lyrische Gattung für höherwertiger als die prosaische erachtete. Selbst für den langjährigen Freund und

aller literarischen Kunstgattungen in Erscheinung getreten ist,[2398] Formen und Strukturen der Musik für erzählende Prosa dienstbar zu machen, also erzählende Prosa sozusagen zum Klingen zu bringen, wobei er auch der „ersten sonosphärischen Allianz" (Peter Sloterdijk) der Menschen Rechnung trägt,[2399] d.h. der rhapsodischen Darbietung Vorrang vor der Verschriftlichung gewährt (vgl. Kap. 3.4.3). Dies ist seine so bezeichnete „formale Mission in der Jugend" (TB 316, Juni 1926), eine Mission, die in ihren Auswirkungen auf das gesamte weitere Schaffen des Autors – bis hin zum „Roman No 7", diesem groß angelegten Versuch der letzten Lebensjahre, den Vorsprung der symphonischen Dichtung ‚literarisch' endlich einzuholen – nicht hoch genug veranschlagt werden kann.[2400]

Wie ferner dargelegt, halten die „Divertimenti", die formal eigentlich eine Verschmelzung von Divertimento und Symphonie darstellen (vgl. Kap. 3.4.1), inhaltlich nicht das, was ihre aus der Musik entlehnte Gattungsbezeichnung verheißt, nämlich für „Gemüthsergötzung"[2401] zu sorgen (vgl. Kap. 4.2.2). Anderer Meinung kann nur sein, wer die überwiegend dunkleren Klänge, die in den „Divertimenti" angeschlagen werden, unterhaltsam in dem Sinne findet, dass sie die Zeit nicht lang werden lassen, sie vielmehr effektvoll füllen und den Konsumenten erfolgreich zerstreuen. Damit aber wären die „Divertimenti" das, was Kant in der „Kritik der Urteilskraft" (§ 44) eine angenehme Kunst bezeichnet hat, d.h. den ästhetischen Spielen zugehörig, „die weiter kein Interesse bei sich führen, als die Zeit unvermerkt verlaufen zu machen".[2402] Dass diese Exzellenzprodukte literarisch-musikalischer Mischkunst allerdings auch – einmal abgesehen davon, dass sie aufgrund ihrer der Musik abgelauschten formalen

---

Vertrauten Ivar Ivask überraschend, stellte Doderer kurz vor seinem Tod gesprächsweise „den Lyriker viel höher als den Epiker". Vgl. FF 22.

2398 Zur „Analogie von Lyrik und Musik" allgemein vgl. auch Caduff, „dadim dadam" – Figuren der Musik in der Literatur, S. 29–33.

2399 Wie Peter Sloterdijk in seinem „Sphären"-Werk mit Unterstützung der jüngsten psychoakustischen Forschung ausführt, sind Menschen „von Anfang an Sphärenbewohner und in diesem spezifischen Sinne Lebewesen, die auf Innenweltteilung hin angelegt sind". Als „das Zentralgespinst dieser konstitutiven Innenhaftigkeit" macht er „die Mitwirkung an der Hervorbringung eines intimisierenden Klangphänomens" aus. Es sei „die konstitutive Hörgemeinschaft, die Menschen in die Erreichbarkeit füreinander" einschlösse. Im Ohr besäßen „Intimität und Öffentlichkeit ihr verbindendes Organ". Vgl. Sloterdijk, Sphären I – Blasen, S. 487–531; hier: S. 487 u. S. 530.

2400 Als „bedeutende[n] Grundstein für alles, was danach folgt", hat bereits Buchholz die „Divertimenti" erachtet. Buchholz, Musik im Werk, S. 13.

2401 Vgl. Honegger/Massenkeil (Hg.), Das große Lexikon der Musik in acht Bänden. Zweiter Band, S. 327.

2402 Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 233.

Anlage die Zeit gerade „vermerkt" verlaufen machen –[2403] ein tieferes Erkenntnisinteresse verfolgen, thematisch gesehen also eher Schwergewichte als leichte „Unterhaltungs-Stücke" (TB 817, 21. 7. 1936) darstellen, als welche der Autor selbst sie nicht nur deklariert, sondern wohl auch tatsächlich angesehen hat,[2404] haben hier nicht zuletzt die Einzelinterpretationen gezeigt (vgl. Kap. 5.1–Kap. 5.7).[2405]

Wieso diese Form und dieser Inhalt? Um diese mehr als berechtigte Frage zu beantworten, die bisher in der Forschung weitgehend ausgeklammert wurde (vgl. Kap. 2), ist es nötig, etwas weiter auszuholen. Die unauflösliche Verknüpfung von Leben und Kunst, die der Fall Doderer darstellt, wäre zunächst aufzuzeigen. Für Doderer bedeutete das Schriftstellertum nämlich weniger einen Beruf als eine Lebensform und Disziplinierungsmaßnahme.[2406] Schon früh, und zwar nach der glücklichen Beendigung des vierten Divertimentos, wodurch sein „vollkommen zertrümmertes und zerkleinertes Selbstgefühl" (TB 352, März 1927) sich wieder hergestellt habe,[2407] vertritt er die Ansicht, dass die „‚Kunst'" „keine Betätigung, kein Beruf, kein Verfahren (zur Erzeugung von Kunstwerken)" sei, „sondern eine Daseinsform" (TB 352, März 1927). Auch erkennt er fürderhin den Schriftsteller nur noch insofern an, *„als*

2403 Roman Jakobson sagt: „Nur in der Dichtung mit der regelmäßigen Wiederkehr äquivalenter Einheiten wird das Zeitmaß des Redeflusses erfahren, wie auch bei der musikalischen Zeit – um ein anderes semiotisches System anzuführen." Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 95. Für Claude Lévi-Strauss hingegen ist die Musik „ein Apparat zur Beseitigung der Zeit": „Das Hören des musikalischen Werkes hat […], aufgrund von dessen innerer Organisation, die vergehende Zeit zum Stillstand gebracht; es hat sie eingeholt und aufgebrochen, wie ein vom Wind zerstreutes Nebelfeld. So daß wir, wenn wir Musik hören und während wir sie hören, eine Art Unsterblichkeit erlangen." Lévi-Strauss, Mythologica I, S. 31.

2404 Wie Doderer in seiner „Selbst-Biographie" für die Reichsschrifttumskammer behauptete, wurden seine „Divertimenti", die das zahlenmäßig doch eher geringe Publikum allerdings nur durch den mündlichen Vortrag kannte, vor allem „ihres unterhaltenden Charakters wegen" beliebt. Vgl. TB 817, Juli 1936.

2405 Für den einen oder anderen Interpreten mögen in den „Divertimenti" doch hier und da vergnüglich-unterhaltsame Qualitäten aufblitzen. Um etwaige Einwände in dieser Richtung zu entkräften, sei an Adornos Diktum erinnert, wonach den Kunstwerken nicht „die Schmach ihrer alten Abhängigkeit von faulem Zauber, Herrendienst und Divertissement als Erbsünde vorzuhalten" sei. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 12.

2406 „Wichtig war ihm nur die Kunst, die er nicht einmal zu einem Beruf degradieren wollte, da er sie nur als umfassende Daseinsform für berechtigt hielt." Fleischer, Das verleugnete Leben, S. 186.

2407 „Die Arbeit am IV. Divertimento rettete mich aus der Leidenschaft, mit der […] verstandesmässig nichts anzufangen war, hinüber in eine andere Atmosphäre." TB 317, Juni 1926. „[J]a es wurde sehr arg und ganz unwürdig, bis aus dem Gebiete der Arbeit der rettende Rückstoss kam. das *vierte Divertimento*" (TB 350, Juni 1926).

seine Arbeit vollen disziplinären Wert für ihn selbst hat" (TB 470, 4. 4. 1932).[2408] Doderers Ziel ist kein Geringeres, als die Trennung zwischen Leben und Schreiben aufzuheben; daher verlangt er von sich: „so *leben*, dass man ständig bereit wäre zu schreiben, so *schreiben*, dass man ständig bereit wäre zu leben" (TB 485 f., 28. 4. 1932).

Von Beginn an vertraut Doderer auf die Wechselwirkungen zwischen den beiden Sphären des Lebens und des Schreibens. Noch bevor ihm überhaupt nennenswerte künstlerische Produkte geglückt sind, abgesehen natürlich von der in Kriegsgefangenschaft (1916–1920) entstandenen vortrefflichen Erzählung „Slobedeff" (vgl. Kap. 4.4), auch die 1922 entstandene wunderbare „avanture" „Montefal" nicht zu vergessen (vgl. Kap. 6.4), äußert der (in erster Linie heiratsunwillige) Jungschriftsteller den Verdacht, sein „formaler Sinn" könne sich auf sein „Persönliches" durchgeschlagen haben (das allerdings ‚lediglich' auf seine Unabhängigkeit als Junggeselle pocht): „[I]ch wünschte mein Leben auch vor mir selbst in eine Art von ‚Komposition' zu bringen, *in der ich mir gefiel"* (TB 154, November 1923). Auch erhofft er sich schon früh entschieden diätetische Wirkungen vom Schreiben. Nicht um „technische Mätzchen" würde es gehen, sondern *„um die ständige Erneuerung [s]einer selbst"* (TB 163, Dezember 1923). Gleichzeitig handele es sich hier „um eine Art zu *leben* aus welcher dann die Art des Schreibens *erfliesst*" (TB 275, 26. 8. 1925). Zunehmend gewinnt für Doderer die „Kunst als Kampfmittel, als Überwindung" (TB 348, Juni 1926) an Bedeutung. Da allerdings nur die „höchsten Intensitäten" (TB 350, Juni 1926), die das Leben zu bieten hat, für die Kunst taugen, steht der Künstler in der Pflicht, sich den schwersten Herausforderungen zu stellen: „So werde ihm die Kunst *wieder Leben*, Kampfmittel zugleich *und vielleicht der Weg zum Untergang in irgend einer Weise*" (TB 350). Einerseits hilft die Kunst also, das Leben, dieses „Lieblingswort"[2409] der Jahrhundertwende,[2410] zu be-

2408 Dass die Schriftstellerei als disziplinäres Mittel eingesetzt werden müsse, diese Forderung klingt zunächst noch nach einer Art heiligen Pflicht: „Jedes ‚Schreiben' anderer Art ist *sündig*, das heisst also, *kein* Schreiben. Ein Schreibender aber, der eines so *beiläufigen* Verhältnisses zu seiner Tätigkeit *auch noch* fähig ist, ist keiner." TB 470, 4. 4. 1932. Wenn Doderer späterhin gesteht, dass es ihm gegenüber der Gesellschaft gelänge, „als Metier vorzutäuschen", was er „aus rein disziplinären Gründen" notwendig habe, „nämlich erzählende Prosa zu schreiben" (TB 1069, September 1937), schätzt er den Sachverhalt wohl ungleich realistischer ein.

2409 Vgl. hierzu Grimminger, Der Sturz der alten Ideale, S. 192.

2410 Wie Stefanie Benke in ihrer großen Untersuchung zu den „Formen im ‚Teppich' des Lebens um 1900" erörtert hat, handelt es sich bei den beiden Begriffen Leben und Form um „Zentralbegriffe der Epoche um 1900": „Leben ist […] ebenso schöpferischer Urquell wie chaotisches Gewirr; es wird unterschieden zwischen einem tiefen Leben, das metaphysische Züge trägt und in der Kunst/Form erscheinen soll, und einem gewöhnlichen Leben, in dem

wältigen. Andererseits ist ein Leben, das nach Bewältigung verlangt, Voraussetzung für die Kunst:[2411]

> Die Kunst […] ist also im tiefsten Grunde kein ‚Lebenszweck', sondern vielmehr die Form meines Lebens überhaupt, ⟨ebenso zwecklos wie dieses selbst,⟩ einfach die Art und Weise, in der ich mit diesem Leben fertig werden kann, auch wenn es mir über den Kopf geht, wenn es mich auf einen Abgrund zuschwemmt (TB 352, März 1927).

Als Beispiel führt Doderer die Hervorbringung von „Divertimento No IV" an. Die habe er, wie gesagt, als „Rettung" eines „vollkomme[n] zertrümmerte[n] und zerkleinerte[n] Selbstgefühl[s]" (TB 352) empfunden. Aber nicht die „Schlußform, das Erstarrungsprodukt" (TB 352) sei zutiefst angestrebt. Es ginge „immer wieder nur um die Bändigung […] des Lebens selbst von Fall zu Fall, jedesmal ein Entzündungs- und Heilungsprocess" (TB 352). Deswegen sei die Kunst, wie ebenfalls schon zitiert, „keine Betätigung, kein Beruf, kein Verfahren (zur Erzeugung von Kunstwerken) – sondern eine Daseinsform" (TB 352). Tatsächlich spricht Doderer davon, dass beim ‚wahren' Künstler – im Gegensatz zum Dilettanten – *„seine ganze Daseinsform"* auf den Plan trete, „wenn er wieder einmal ein Stück seiner Lebensgeschichte […] überwunden hat" (TB 353). Zwar blickt er zu diesem Zeitpunkt bereits kritisch zurück auf seine „formale Mission", deren hauptsächlichen Fehler, vielleicht gar Dilettantismus er allerdings in dem „Herausstellen von *Fertigformen*" erkennt (vgl. TB 355 ff.).[2412]

Doch sieht Doderer „auch *in* diesen [den „Divertimenti", M.B.] schon viel von [s]einem Schicksal überwältigt und gebändigt" (TB 355). Er stellt selbst

---

keinerlei Ordnung zu erkennen ist." Vgl. Stefanie Benke: Formen im „Teppich des Lebens" um 1900. Lebensphilosophie, der junge Lukács und die Literatur. Duisburg 2008, hier: S. 269.

2411 Das Verhältnis zur Kunst als solcher ist allerdings nicht unproblematisch: „[I]ch hasse dieses Wort [die ‚Kunst', M.B.] so sehr, dass ich es immer in Anführungszeichen setze, so etwa, wie man einen heiklen oder gar unapetittlichen Gegenstand nicht gerne […] unmittelbar mit der Hand angreift, sondern lieber durch irgend ein Mittel mit einer Zange oder dgl." (TB 351 f., März 1927).

2412 Später spricht er im Zusammenhang mit den frühen „Divertimenti" (No I–VI), die er lange Zeit für „sprachliche Hinzugegebenheiten ersten Ranges" erachtete (vgl. CI 493, 13. 1. 1956), auch von „Übungsmaterial", so in einem Brief an Dietrich Weber vom 28. August 1960 (vgl. Weber, Studien, S. 64). „Übungsmaterial" wohl auch insofern, als gelungene Formulierungen aus den „Divertimenti" im späteren Werk wieder auftauchen, etwa die „wie von großen Vorräten der Stille noch umgeben[en] [Geräusche]", ein Bild, das der Autor aus dem zu Lebzeiten nie veröffentlichten „Divertimento No VI" in „Die Strudlhofstiege" herüber gerettet hat (vgl. DS 545).

Spekulationen darüber an, wenn auch zunächst nur in Andeutungen, welcher kausale Zusammenhang hier wirksam sein könnte. Demnach dürfte am Anfang „ein zwiespältiger Zustand in unserem Wesen“ bestehen; alsdann „übertragen [wir] den Kampf, welcher sich noch immer *in uns* abspielt, nach aussen“ (TB 357). Wie Doderer hinzufügt, handelt es sich hierbei wohl um eine charakteristische Verhaltensweise „des jungen, nach Vereinheitlichung seiner selbst strebenden Individuums“ (TB 359). In der „Strudlhofstiege“, die wegen der „formsüchtigen“[2413] Stangeler-Figur auch noch weitere Hinweise auf diesen thematischen Komplex enthält, heißt es dann: „Die Sehnsucht nach Form ist im jungen Menschen alles durchdringend und er bringt ihr, ohne es recht zu wissen, viele Opfer, auch die absurdesten.“ (DS 118)[2414]

Dass „der äusserste Angriff am Gebiete des *Ausdrucks* […] den Schreibenden wesentlich auch in die richtige Lage für die *Tathandlung* des Lebens [bringt]“ (TB 625, Juli 1934), ist also fortan Doderers feste Überzeugung. Bisweilen geht er sogar noch weiter: „Dass man *allem* in seinem Leben Form gibt, ist nur ein sicheres Zeichen dafür, dass man sich selbst stets in Form befindet.“ (TB 633, 19. 7. 1934) Aber auch von der „Jugend, die ihr Leben von der Heraufführung der neuen eigenen ⟨*Lebens*⟩ Form abhängig sieht“ (TB 657, 11. 2. 1935), ist dann wieder selbstkritisch die Rede. Erst in einer frühen Retrospektive auf sein literarisches Schaffen vor 1930, niedergelegt im Juli 1936 in einem Brief an Gerhard Aichinger, den zeitweiligen Hauptschriftleiter der österreichischen NS-Parteizeitung Deutsch-Österreichische-Zeitung (DÖZ), in der Doderer ab April 1933 bis zu ihrem Verbot am 22. Juli 1933 regelmäßig Kurzgeschichten publizierte,[2415] klärt er freimütig über „das Bezeichnendste“ (TB 817, 21. 7. 1936) auf, was er bis 1930 „verübt“ habe. Da er nämlich „[s]einem eigenen Leben die rechte Form noch nicht zu geben vermochte (und gerade das bleibt aber des Schriftstellers ständige Hauptaufgabe!)“,[2416] da er also hierzu noch

2413 Er sei „süchtig nach Form“, heißt es über René Stangeler in der „Strudlhofstiege“ (vgl. DS 180). Das Wort „Formsüchtigkeit“ gebraucht Doderer in dem Essay „Der Fall Gütersloh“ (vgl. WdD 122).

2414 Oder wie es über Adrian in „Divertimento No I“ heißt: „und in der Art seiner Jahre, denen es ja eigen ist, alles in raschbereite Formen zu gießen und diese mitunter auch anderswoher zu beziehen“ (E 19).

2415 Im Herbst 1936 legte er diese „kleine ‚*Selbst-Biographie*‘“ (TB 821, 23. 7. 1936) nahezu identisch seinem Aufnahmeantrag in die Reichsschrifttumskammer bei. Vgl. hierzu Wolff, Heimito von Doderer, S. 53.

2416 Wie Hans Dieter Schäfer festgestellt hat, war „das Bekenntnis zur Form […] angesichts des Chaos nicht zuletzt eine ethische Haltung“. Vgl. Hans Dieter Schäfer: Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930. In: Ders.: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945. Frankfurt a.M. u.a. 1984, S. 69–90; hier: S. 76.

nicht fähig war, habe er „[s]ich durch strenge Formen als Schreibender stets angenehm gestützt“ gefühlt. Schließlich bekennt er: „Solche Formen fand ich in der Musik vor.“ (TB 817)

Die Frage kann nun also präzisiert werden: Weshalb bietet sich demjenigen, der „selbst voll Unform“ ist, sich aber „doch nach dem Verlassen der Formlosigkeit“ gewaltig sehnt (vgl. TB 1154, 20. 2. 1939), besonders die ‚musikalische‘ Form an? Es scheint, als habe Doderer auch hierüber sich selbst Rechenschaft abgelegt. Wenn er nämlich über die Figur des Honegger in der „Strudlhofstiege“ sagen kann, dass sie nicht zu denen gehörte, die „innerhalb der mathematisch-musikalischen Formenwelt alles Vage und Unkontrollierte ihres Lebens deponieren“ (DS 462), so dürfte hieraus die Erfahrung desjenigen sprechen, der auch mit exakt gegenteiligem Phänomen vertraut ist, nämlich damit, alles „Vage und Unkontrollierte“ in der Musik zu ahnen, alle Heilung aus ihrer „Formenwelt“ zu erwarten.[2417] Wie sagt Robert Burton in seiner „Anatomie der Melancholie“ (1621):

> Viele werden beim Anhören von Musik melancholisch, aber es ist eine lustvolle Melancholie, die so entsteht; und deshalb ist sie für Menschen im Zustand von Unzufriedenheit, Schmerz, Angst, Sorge oder Niedergeschlagenheit ein sehr probates Heilmittel: es vertreibt den Kummer, wandelt den betrübten Geist und hilft im Augenblick.[2418]

Die Musik bestätigt den Melancholischen in seiner Melancholie. Gleichzeitig erlöst sie ihn von seiner Bedrücktheit durch die kurzfristige Ekstase, die sie gewährt.[2419] Wie die Melancholie, die „keine gegenständliche Bestimmung“[2420] duldet, ist auch die Musik „bar jeden Gegenstands“.[2421] Wenn die Musik überhaupt über etwas ‚spreche‘, so László F. Földényi, dann darüber, „daß es nichts

2417 Zu den Wandlungen der Musik im medizinisch-psychologisch-philosophischen Melancholiediskurs, vom melancholieauslösenden Faktor übers Heilmittel gegen die Melancholie zur Beförderin eines wohltuenden Gleichgewichts, vgl. Anne Amend: „Un bien qu’un autre appelleroit douleur“. Melancholie und Musik zwischen Aufklärung und Romantik. In: Gier/Gruber (Hg.), Musik und Literatur, S. 95–120.

2418 Zit. nach Jean Clair: Musik und Melancholie. In: Clair (Hg.), Melancholie, S. 242–245; hier: S. 244.

2419 „die Musik, die so teuer ist, weil sie, wie eine allgütige Mutter, alle Gefühle in sich aufnimmt, Haß, Zorn, Liebe, Neid, Angst und Verzweiflung und sie zu einer einzigen großen Schwingung vereinigt, zu einem großen vibrierenden Gefühl des Genusses.“ Wilhelm Stekel: Wege zum Ich. Psychologische Orientierungshilfen im Alltag. Hg. u. bearbeitet v. Friedrich Scheidt. München 1972, S. 12.

2420 Földényi, Melancholie, S. 193.

2421 Ebd., S. 190.

in der Welt gibt, wodurch wir unsere Lage bestimmen und eindeutig machen könnten".[2422] Das ist nun gerade der Grund, weshalb der Melancholiker, der nirgendwo auf der Welt ein Zuhause findet, dessen Unbehausheit allumfassend ist, die Musik als den „melancholischsten der künstlerischen Zweige"[2423] verehrt. Die Musik ‚spricht' nicht nur aus, was den Melancholiker ‚musikalisch' bewegt, bringt also nicht nur „das Unmittelbare in seiner Unmittelbarkeit" (Sören Kierkegaard)[2424] zum Ausdruck, sondern sie tut dies auch noch in einer besonderen Weise, nämlich „als höchste Gebautheit" (Ernst Bloch), „ja als ein Stück mathematischer Ratio, das fast durch eine Art Mißverständnis in das unsolide Getriebe der Kunst geraten ist, so wie Saul unter die Propheten".[2425] Und so kommt zum Gefühl des Verstandenseins auch noch die alles zusammenhaltende „Formkraft der *Musik*" (TB 454, 6. 3. 1932) hinzu.[2426]

Angewandt auf die Thematik der vorliegenden Arbeit, stellt sich die Lage demnach wie folgt dar: Der junge Doderer ist auf der Suche nach einer adäquaten Ausdrucksform für seine düsteren seelischen Bedrängnisse (seien diese nun persönlicher Natur oder epochentypisch „modern").[2427] Diese werden mehr emotional empfunden als intellektuell-begrifflich gefasst – und darin stehen sie der Musik nahe, von deren völliger Losgelöstheit und Sonderstellung unter den Künsten sich Doderer nicht nur durch eigene Hörerfahrungen überzeugen, sondern auch theoretisch durch Schopenhauer und Nietzsche unterrichten lässt. Von dieser Erfahrung nun, der Überlegenheit der Musik bei Verarbeitung drängender existenzieller Themen,[2428] so wie es Frédéric Moreau, einem der emo-

2422 Ebd., S. 193.

2423 Ebd., S. 190.

2424 Kierkegaard, Entweder – Oder, S. 85.

2425 „Der Lehrrang der Musik im Quadrivium des mittelalterlichen Studiengangs wirkt hier nach: sie bildete zusammen mit Arithmetik, Geometrie, Astronomie eine Wissenschaft. Es war die pythagoreische, die mathematisch-astronomische Musiktheorie, die dieser Kunst den Platz im Quadrivium gab, ja sie zu einer sehr oberen, kosmisch geregelten Wissenschaft erhöhte." Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Kapitel 43–55. In: Gesamtausgabe; Bd. 5. Frankfurt a.M. 1977, S. 1259.

2426 Komplizierter ausgedrückt: „Sie [die Musik, M.B.] wird zum Medium, in dem sich die Struktur und die Einheit des Ganzen darstellt, das aber kein in sich vermitteltes, sondern ein entzweites ist und als solches durch die Musik zur Erscheinung kommt." Sigrun Anselm: Vom Ende der Melancholie zur Selbstinszenierung des Subjekts. Pfaffenweiler 1990, S. 52.

2427 Zur Anfälligkeit von Krisenepochen für die schwarze Stimmung vgl. Kristeva, Schwarze Sonne, S. 16.

2428 „Weil die Formen menschlichen Erlebens und Fühlens mit den musikalischen Formen sehr viel mehr als mit den Formen der diskursiven Sprache übereinstimmen, kann Musik *das Wesen* der Gefühle mit einer Detailliertheit und Wahrheit enthüllen, die der diskursiven Sprache nicht zugänglich sind." Bruhn/Oerter/Rösing (Hg.), Musikpsychologie, S. 260.

tional aufgewühlten Helden Flauberts scheint, dass manchmal allein die Musik fähig sei, „seinen inneren Aufruhr auszudrücken",[2429] geht nun der Impuls aus, durch kunstüberschreitende Form-Transformationen Ähnliches auf dem Gebiet der Literatur zu leisten. Wo das Leben Gefahr läuft, im Grenzenlosen zu zerfließen, kann die Frage nach der ‚richtigen' Form wohl tatsächlich eine Sache auf Leben und Tod sein. Der energische Wille zur Form ist also eng verknüpft mit dem dringenden Bedürfnis, auch dem eigenen – von Widersprüchen berstenden (vgl. Kap. 4.2.1) – Leben einen Rahmen zu geben, es sozusagen „in Form"[2430] zu bringen.[2431] Deswegen also drängt Doderer so sehr darauf, dass ein Schriftsteller „so lebe wie er schreibt" (TB 817, 21. 7. 1936). Deswegen – weil er im ‚musikalisch' inspirierten Schreibakt jeweils „eine neue Lebensform in [s]ich hineinbaue, definitorisch nichts anderes leistend als Befestigung des eignen Baugrunds" (TB 1178, März 1939) –[2432] kann er zu einem späteren Zeitpunkt behaupten, ihn habe „nicht das Leben schreiben, sondern das Schreiben leben gelehrt" (T 597, 14. 6. 1948). „Erst schreiben und dann leben", so spricht denn auch der Chronist der „Dämonen" (vgl. DD 965). Und wenn es schon keine lustige Musik gibt (vgl. DD 550), wie Franz Schubert, laut Doderer ja „der größte Österreicher",[2433] angeblich gesagt haben soll, wie sollte dann eine – mit allen (eingeschränkten) Mitteln dieser Kunst – ‚musikalisierte' Literatur lustig sein?

Einschub: Wieso eigentlich sollte Musik immer traurig sein? Diese Frage hat sich auch der Schubert-Biograph Hans J. Fröhlich gestellt: Mit Alfred Einstein vermutet er, dass Schubert hier auf „die *immanente Trauer* der Musik" angespielt habe. Diese „oft behauptete Immanenz, die auf dem *harmonikalen System*" beruhe, sei keine Mystifikation. Das beweise „noch die Wirkung der Trivialmusik, auch wenn darin die Trauer zur bloßen Sentimentalität heruntergekommen" sei.[2434] Wie an früherer Stelle dieser Arbeit behandelt (vgl. Kap. 3.2.7), verkennt

2429 Gustave Flaubert: Die Erziehung der Gefühle. Geschichte eines jungen Mannes. München 2001, S. 27.

2430 Eine von Doderers Lieblingsvokabeln: „in Form" sein. Vgl. TB 237, 31. 8. 1924; TB 538, 26. 9. 1932; TB 588, 26. 4. 1933; TB 633, 19. 7. 1934; TB 851 f., 27. 8. 1936; TB 915, März 1939; TB 931, 19. 1. 1937; TB 955, 14. 3. 1937; TB 999, 5. 6. 1937.

2431 „Formwille […] ist Wille zur Strukturierung, ist Wille zum Wert, und zwar zum Selbstwert. Der Wert, den somit der Formwille erstrebt, ist Sein: In-Form-Sein, wie Spengler es meint, und noch darüber hinaus: Struktursein, Persönlichsein". Wellek, Die Polarität im Aufbau des Charakters, S. 254.

2432 Zuvor schon hat er behauptet, „dass Schreiben auch eine Leiter sein kann, die unsrer Schwäche gnadenweise verliehene Überbrückung des klaffenden Spalts, der zur Verwandlung fehlt" (TB 1140, 1. 1. 1939).

2433 Zit. nach Fleischer, Von Doderer zu Pelimbert, S. 56.

2434 Vgl. Hans J. Fröhlich: Schubert. München, Wien 1978, S. 152 f.; hier: S. 153.

auch Doderer die „Wirkung der Trivialmusik“ keineswegs. Er ist aber souverän genug, den Bezug auf den Gassenhauer nicht mit einem für den intellektuellen Typus so typischen „Adorno-Reflex“ zu verbinden. Seine jedenfalls nicht abfälligen Worte dienen nur der Vorbereitung des eigentlichen aphoristischen Clous. Für Doderer steht die Musikinhärenz von Sprache unverrückbar fest.[2435] Und wenn also bewusste Musikabstinenz die Rauschwirkung der tönenden Kunst bei gezielter gelegentlicher Einnahme erhöht, so meint er denselben Effekt auch bei der Geschwisterkunst erwarten zu dürfen:

> Selten höre ich Musik, fast nie, genau genommen. Dadurch ist mein Ohr empfindlich-geschärft und zu mir spricht das Ewige in Harmonie, Melos, Klang und Rhythmus aus jedem Gassenhauer. Machen wir die Sprache so selten wie möglich, dann wird alles das auch aus ihr zu uns lauten und der Logos dazu. (T 834, 10. 11. 1940)

Noch mal: Wieso eigentlich sollte Musik (bzw. eine ‚musikalisierte‘ Literatur) immer traurig sein? Ausgehend von Schopenhauer und Wagner,[2436] referiert der Musikpsychologe Albert Wellek, worin diese Nähe zwischen dem Empfinden von Sehnsucht und ‚sehnsüchtiger‘ Musik besteht:

> Gefühle sind – *als solche* ungestaltete – Sukzessivganze. Gerade hierin liegt ihre offensichtlich bevorzugte Affinität zur Musik gegründet, die Sukzessiv*gestalt* ist. […] Heimweh und andere in spezifischer Weise (diffus räumlich) ‚objekt‘-gerichtete Sehnsucht kann durch Musik nicht in dieser ihrer Besonderung ausgedrückt werden, sondern nur Sehnsucht schlechthin, dies aber eben in so vielfältigen Abschattungen, wie sie sich der Klassifizierung, ja selbst der Umschreibung durch bloße Worte entziehen. Diese eigentümlichen Färbungen werden an den musikalischen Gestalten unmittelbar erlebnisanschaulich, besser als irgendwelche Schilderung vermöchte.[2437]

2435 So etwa auch für Jakob Wassermann: „Und was ihm am teuersten war, war die Sprache, in der er redete und träumte und die bisweilen in ihm zu singen anfing wie eingeborene Musik.“ Jakob Wassermann: Engelhart oder Die zwei Welten. München 1973, S. 160.

2436 „Das unaussprechlich Innige aller Musik, und der ihr wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbar eignen Gebiet ganz ausschließt, kommt daher, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind; sondern ihr Objekt unmittelbar der Wille ist und dieser ist wesentlich das Allerernsteste, als wovon alles abhängt.“ Schopenhauer, Metaphysik des Schönen, S. 360.

2437 Albert Wellek: Gefühl und Kunst. In: Ders.: Witz – Lyrik – Sprache. Beiträge zur Literatur- und Sprachtheorie mit einem Anhang über den Fortschritt der Wissenschaft. Bern, München 1970, S. 120–143; hier: S. 140.

Die Frage, „ob die Musik fähig sei, ein bestimmtes Gefühl *darzustellen*", wurde schon früh verneint. So hat Eduard Hanslick in seiner erstmals 1854 erschienenen Untersuchung „Vom Musikalisch-Schönen" dezidiert darauf hingewiesen, dass Musik in emotionaler Hinsicht unspezifisch sei.[2438] Die Hanslicksche Bewertung, wonach die Musik als Hilfsmittel zur Vermittlung von Emotionen weitgehend ineffektiv sei, jedoch sehr wohl Nuancen vermitteln könne,[2439] wurde kürzlich von Nicholas Cook bündig aktualisiert: „Musik vermittelt nicht Emotionen ohne Nuancen, sondern Nuancen ohne Emotionen."[2440] Das Problem ist: „Man kann diese Nuancen nicht einmal im Ansatz beschreiben, solange man nicht entschieden hat, ob die Musik Traurigkeit oder Freude ausdrückt."[2441] Es sei also falsch zu sagen, „daß Musik bestimmte Bedeutungen *hat*"; vielmehr habe sie „das Potential dafür, daß bestimmte Bedeutungen unter bestimmten Umständen emergieren".[2442] Je nach Disposition des Rezipientengemüts, so wäre wohl hinzuzufügen.

Zurück zur Hauptproblematik: Wieso diese Form und dieser Inhalt? Auf diese Frage lassen sich noch weitere Antworten finden. Aus der ‚melancholischen' Perspektive betrachtet, die sich einerseits wegen des Autors eigener lebenslanger Depressionen (vgl. Kap. 4.2.1), andererseits wegen der enormen depressiven Verdichtungen in seinem Werk (vgl. Kap. 4.2.2) aufdrängt, erklären sich noch andere spezifische Eigenheiten der Dodererschen Poetologie. Abgesehen von der (möglicherweise trivialen) Erkenntnis, dass dieser Autor dazu neigt, gewisse persönliche Konflikte (ob nun bewusst oder unbewusst) in der Literatur verschlüsselt zu verhandeln, um so autotherapeutische Effekte zu erzielen (vgl. etwa Kap. 5.7 + Kap. 6.1),[2443] deutet auch sein ‚musikalisches' „Operativprogramm" (Umberto Eco) samt Entwicklung einer speziellen – auf der Basis der Erinnerung konzipierten – ‚extremen' Technik auf ein kathartisches Moment des Schreibprozesses hin. Wie sich mit Julia Kristevas Melan-

2438 Vgl. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 13 f.; hier: S. 14.

2439 „In der That besitzt die Musik das Eine oder das Andre; sie kann flüstern, stürmen, rauschen, – das Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein. [/] Die Darstellung eines Gefühles oder Affectes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst." Ebd., S. 13.

2440 Nicholas Cook: Musikalische Bedeutung und Theorie. In: Becker/Vogel (Hg.), Musikalischer Sinn, S. 80–128; hier: S. 100 f.

2441 Ebd., S. 113.

2442 Ebd., S. 101.

2443 Dass „schon der Versuch, das eigene Lebensproblem, da es einmal erkannt ist, – solche Erkenntnis produktiv einlösend – sprachlich zu formulieren und künstlerisch zu gestalten, einen Schritt zu seiner Lösung" bedeute, hat Dietrich Weber mit Bezug auf „Die Bresche" festgestellt: „Denn die Bändigung durch die Form bewirkt zugleich die Befreiung vom problematischen Gewicht." Weber, Studien, S. 61.

cholie- und Depressionstheorie schlüssig begründen lässt (vgl. Kap. 4.1), kehrt der Autor an diesen poetisch ‚revolutionären' Stellen, denen er später ständig neue Titel leiht, etwa „Anatomie des Augenblicks" und „Tempo Null" (vgl. Kap. 3.4.2), obwohl sie im Grunde immer ein und demselben „epiphonen" (T 207, 1942/43) bzw. „epiphonischen" Prinzip folgen,[2444] vergleichbar vielleicht dem Musilschen „anderen Zustand", von dem ja auch behauptet wird, der Autor müsse zu seiner literarischen Herbeiführung selbst in ihm sein,[2445] gewissermaßen heim zu seinem – ihn andererseits auch ‚sprachlos' machenden – Urkonflikt, um sich von ihm wenigstens zeitweilig dadurch zu erlösen, dass diese „Anwesenheit einer Abwesenheit" ‚musikalisch' gefeiert wird:

> Wenn der Kampf des imaginativen Schaffensprozesses (Kunst, Literatur) mit der Depression genau an dieser Schwelle des Symbolischen und des Biologischen entbrennt, können wir sehr gut feststellen, wie Narration und Reflexion durch die Primärprozesse dominiert werden. Die Vermittlung einer Botschaft oder einer Information wird durch Rhythmen, Alliterationen, Verdichtungen modelliert. Sollte unter diesen Umständen die *Dichtung* und, allgemeiner, der latent durch sie geprägte Stil von einer (auf Zeit) besiegten Depression zeugen?[2446]

Dass Doderers Literatur der auratisch-atmosphärischen Schilderung großen Platz einräumt, die Handlung in ihr häufig kaum Eigenwert besitzt, dass sie „nicht Ereignisse, sondern die Aura, die Atmosphäre des Lebens" zum Thema hat,[2447] konnte zwar nicht unerkannt bleiben.[2448] Aber in dieser Schärfe ist es meines Wissens nur einem Interpreten des Dodererschen Werkes aufgefallen, nämlich Armin Mohler – und zwar insbesondere mit Blick auf „Das letzte Abenteuer" (vgl. Kap. 6.4) –, dass alles, was dieser Autor schreibt, nur ein „Vorwand" sein könnte,

---

2444 Vielleicht so: „Ein Vulkan-Ausbruch von Musik wird alles (für Sekunden nur) … an einer begrenzten Stelle, als breche da die innre Lava durch." CI 154, 17. 10. 1952.

2445 Der „andere Zustand", den Robert Musil (herauf-)beschwört, hat der Forschung viele Rätsel aufgegeben. Einige Aussagen laufen darauf hinaus, „daß der Autor selbst in diesem anderen Zustand *sein* muß […], wenn er davon berichtet". Vgl. Matthias Luserke: Robert Musil. Stuttgart, Weimar 1995, S. 105 ff.

2446 Kristeva, Schwarze Sonne, S. 74.

2447 Vgl. Lutz-W. Wolff: Auf dem Weg zur Strudlhofstiege. In: T+K, S. 3–16; hier: S. 10.

2448 Ob man so weit gehen sollte, wie Gustav Seibt dies tut, sei einmal dahingestellt: „Bei Doderer ist das ganze Geschehen Musik", „Handlung als Form und Musik". Gustav Seibt: Menschwerdung im Roman. Ein Salut für Heimito von Doderer. In: Ders.: Das Komma in der Erdnussbutter. Essays zur Literatur und literarischen Kritik. Frankfurt a.M. 1997, S. 118- 126; hier: S. 121.

> um immer wieder an den Punkt zu führen, wo völlige Ruhe eintritt, wo sich für den Leser die Zeit auflöst, ja: wo man in Gefahr gerät, bewusstlos und in einem anderen Sinne wach zugleich zu werden. (BW2 110)

Mohler schlägt zur Beschreibung dieses Effekts, der wohl nicht von ungefähr an die Beschreibung von Dürers „Melancholia" erinnert, nämlich gleichzeitig abwesend und überwach zu sein,[2449] die schöne Vokabel „Seinsberührung" (BW2 110) vor.[2450] Was den Autor gleichermaßen inspiriert und erlöst hat, kommt also auch dem Leser zugute. Schmidt-Dengler ist aufgefallen, dass der Leser in Doderers Werk immer wieder auf „Lyrismen" stoßen werde, „die plötzlich die Figur und den Leser mit ihr aus dem inhaltlichen Kontinuum zu entrücken scheinen".[2451] Bei seiner Bestimmung der „Tempo 0"-Stellen greift der Wissenschaftler auf einen Begriff zurück, der in diesem Zusammenhang natürlich nicht unerwähnt bleiben darf. Es würde sich hier um „Momente der Epiphanie" handeln, „in denen den Figuren etwas widerfährt, für das es keine vordergründige, rationale Erklärung gibt".[2452] Besagte Epiphanien, „ausgewählte, mit Faszination geladene Ausdrücke für Augenblicke", die bei Joyce und Musil als ‚eigentlicher' Held ausgemacht,[2453] die auch schon früh mit der allgemeinen Sprachkritik und Weltentfremdung in der Moderne in ursächliche Verbindung gebracht wurden,[2454] sind bei Doderer dezidiert ‚musikalischen' Ursprungs.[2455] Daher gibt es guten Grund, sie mit der Doderer-Spezialvokabel „Epiphonie", in der

2449 Vgl. Böhme, Albrecht Dürer, S. 13 ff.

2450 Schön ist auch diese Beschreibung: „Oft ist es in seinen Romanen absolut still. In solchen Augenblicken, gleichsam in einer (musikalischen) Generalpause, werden Entwicklungen begreiflich und Evidenzen möglich. Die Zeit steht still und die mediale Intelligenz beginnt zu reifen." Bartmann, Der totale Konservative, S. 993.

2451 Schmidt-Dengler, Die Stadt wird ergangen, S. 113.

2452 Ebd.

2453 Vgl. Walter Höllerer: Die Epiphanie als Held des Romans I. In: Akzente 8 (1961), H. 2, S. 125–136; hier: S. 126. Vgl. auch Walter Höllerer: Die Epiphanie als Held des Romans II. In: Akzente 8 (1961), H. 3, S. 275–285.

2454 Vgl. auch Theodore Ziolkowski: James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 35 (1961), H. 4, S. 594–616.

2455 Von der Möglichkeit, die Wirkung seiner Prosa durch rhythmische Stilmittel zu erhöhen, hat Doderer bis zuletzt Gebrauch gemacht. Ulla Lidén hat darauf hingewiesen, dass sich in dem postum veröffentlichten Roman-Fragment „Der Grenzwald" hexametrische Passagen finden ließen, sobald der Autor das realisieren will, was er „Tempo 0" nennt: Ruhepunkte in erzählender Prosa, die so gut wie nichts mitteilen (die inhaltlich keine große Bewandtnis haben), sondern vorrangig durch ihr quasimusikalisches Material-Arrangement Wirkung evozieren. Vgl. Lidén, Der grammatische Tigersprung, S. 205.

die göttliche Erscheinung und Rhythmisch-Wohlklangliches sich vermählen,[2456] zu belegen (wie immer: „die Tiefe ist außen", Tendenz zur Aufhebung der Subjektgrenzen).[2457] Vielleicht könnte man gar von einer gewissen „Epiphonik" sprechen, die der Autor aus den erzählmusikalischen Experimenten seiner Jugend in abgeschwächter, modifizierter Form ins reifere Werk herüberrettet.

Zusätzliche Kraft gewinnen diese Stellen, in denen „das sonore Fließen der Zeit" (DW 145) spürbar wird, die ein „Jenseits im Diesseits" konstituieren, um hier eine inflationär gebrauchte Formulierung aus dem Spätwerk zu verwenden,[2458] ja noch durch die melancholisch-poetische Gewalt der – freilich ungerufen aufsteigenden – Erinnerung, die Doderers Literatur ursächlich beherrscht (vgl. Kap. 3.4.2).[2459] Wie spätestens seit Kierkegaard als bekannt vorausgesetzt werden darf, ist die Erinnerung „vorzüglich das eigentliche Element der Unglücklichen".[2460] Der Vorteil der Erinnerung besteht für den Melancholiker darin, dass sie „eine Sicherheit" hat, „wie keine Wirklichkeit sie besitzt": „Ein erinnertes Lebensverhältnis ist bereits in die Ewigkeit eingegangen und hat kein zeitliches Interesse mehr."[2461] Daher der euphorische Schmerz, die schmerzliche Euphorie: „Alles kommt wieder, jedoch verklärt",[2462] sagt Kierkegaard. „Der Kostbarkeit des Vergangenen gegenüber, die ansteigt, je mehr man sich da hinein versenkt" (T 774, 6. 8. 1950), sagt Doderer.[2463] Ist sie, die Erinnerung, am Ende vielleicht gar jene sagenumwobene erste Wirklichkeit, von der es laut Dodererscher Theorie in der jeweils aktuellen Realität lediglich Annäherungs- und Abweichungsgrade (Apperzeptions- und Deperzeptionserfahrungen) zu spüren gibt?

2456 Zum avantgardistischen, im Kristevaschen Sinne ‚revolutionären' Umgang mit Rhythmus um die Jahrhundertwende vgl. Christine Lubkoll: Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900. In: Dies. (Hg.): Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposion für Gerhard Neumann. Freiburg i.Br. 2002, S. 83–110.

2457 „Die Epiphanie ist ein Modus, das Reale zu entdecken, und zugleich ein Modus, es durch die Sprache zu bestimmen." Eco, Das offene Kunstwerk, S. 331.

2458 Auf einer Seite der „Dämonen" sogar gleich dreimal! Vgl. DD 1219.

2459 Wie Wolfgang Düsing festgestellt hat, könne man „die in der Konzentration auf die Erinnerung sich manifestierende Wendung nach innen auch als Ausdruck einer fundamentalen Verunsicherung der Beziehung zwischen Ich und Welt verstehen, als Symptom einer Krise des Wirklichkeitsbewußtseins, die Doderer als Theoretiker verdeckt, als Romancier jedoch darstellt". Vgl. Düsing, Erinnerung und Identität, S. 180.

2460 Vgl. Kierkegaard, Entweder – Oder, S. 260f.

2461 Ebd., S. 42.

2462 Ebd., S. 840.

2463 „Nur aus einer vollkommen medialen Haltung heraus gelingt die zweite und nachträgliche Evidenz des Lebens, das nur als ‚gehabtes' schriftreif wird. So ist der Schriftsteller ein Melancholiker." Bartmann, Der totale Konservative, S. 993.

Dies wurde in der vorliegenden Arbeit schon häufiger erwähnt: Schmidt-Dengler hat in seinem „Nachwort" zu den „Erzählungen" darauf hingewiesen, dass es zum Verständnis Doderers nötig sei, „seine ständigen Bemühungen um das zu verfolgen, was Henry James […] ‚the kinds' nannte". Die „Wirksamkeit des künstlerischen Ausdrucks" werde für Doderer, „nur durch die adäquate Behandlung der literarischen Gattung verbürgt" (E 499). Angesichts der großen Verwirrung, die in der Forschung bezüglich der gattungstypologischen Zuordnung der „Divertimenti" herrscht, scheint die Schmidt-Denglersche Aussage, die sich auf mehrere Zitationen Doderers stützen kann,[2464] allerdings reichlich optimistisch. Doderers „Divertimenti" können vielmehr als ein gutes Beispiel für die „Uneindeutigkeit gattungstheoretischer Klassifizierungen" gelten, die im Hinblick auf die literarische Moderne allgemein konstatiert wird.[2465] Nicht von ungefähr wurde das 20. Jahrhundert hinsichtlich der Literatur als „eine Epoche des ungeregelten und unfesten Gattungswesens" charakterisiert: „allenthalben Überschneidungen, Mischformen und Auflösungstendenzen".[2466]

Doderer selbst leistet der Verwirrung noch Vorschub (natürlich erst im nachhinein für den Forscher erkennbar). So hat er etwa das „Divertimento No I" bei seiner Bewerbung um den von der Gemeinde Wien ausgeschriebenen Preis für Dichtkunst 1926 als „Erzählung" deklariert (vgl. Kap. 5.1). Auf einem Typoskript des vormals unter dem Titel „Eine Wiederkehr" geführten „Divertimento No III" weist ein handschriftlicher Zusatz darauf hin, dass der Autor den Text „als Kurz-Roman ev. anbieten" wollte (vgl. Kap. 5.3). Auch in einer Reihe, die „einige durchaus *rom.hafte* Arbeiten" verzeichnet, nennt er die Prosa namens „Wiederkehr" (vgl. TB 390, 16. 10. 1931). Im Dezember 1930 spricht Doderer von der „definitive[n] Gestalt des Novellenbandes (Divertimenti)" (TB 371, 31. 12. 1930) sowie im Mai 1932 (in einem Brief an den Eugen Diederichs Verlag in Jena) einmal von der „versprochene[n] Novellensammlung" (TB 495) und – abfällig – von „diesen Novellen" (vgl. TB 495), die er kurz darauf auch „[g]rosse Novellen" nennt (vgl. TB 579, 20. 3. 1933).

In der Sekundärliteratur wurden die „Divertimenti", die editionsphilologisch wohlgemerkt den „Erzählungen" zugeordnet sind, als vielerlei klassifiziert: als „kleiner[e] Erzählungen";[2467] als „eine besondere Gattung der

---

2464 So hat Doderer das James-Zitat in seiner Rezension von Albert Paris Güterslohs Roman „Sonne und Mond" gebracht (vgl. WdD 142). Auch in seiner zurückgezogenen Rezension von Hans Leberts Roman „Die Wolfshaut" führt er es an (vgl. WdD 180).

2465 Schenk-Haupt, Probleme der literarischen Gattungstheorie, S. 139.

2466 Ebd.

2467 So in den die Erstpublikationen von „Divertimento No V" und „Divertimento No VII" beglei-

Erzählkunst“,[2468] als „abgekürzte Romane“[2469] bzw. als „Übungsstücke[] in der selbstgeschaffenen Erzählform des ‚Divertimentos‘, einer Art Vorform des Romans“;[2470] als „novellenähnliche Gebilde“;[2471] als Exemplare einer „neuen Form der Kurzgeschichte“;[2472] als „novellistische Erzählungen“;[2473] als „musikalisch komponierte Novellen“;[2474] als „Versuch [...], sich von geläufigen Formen kürzerer Erzählprosa abzusetzen“;[2475] als „Prosasymphonien mit kleiner Besetzung“;[2476] „als eine Art von Kurzroman“[2477] usw.

Wie hieraus unschwer deutlich wird, verlangt die Diskussion um die Gattungszugehörigkeit der „Divertimenti“ nach ihrer Beendigung. Indem ich die „Divertimenti“, die wohl am ehesten noch als Novellen zu bezeichnen wären, da sie der Form-Priorität verpflichtet sind,[2478] da in ihrer Handlung häufig der „*Zufall* als Regent“[2479] wirksam ist, da sie ferner meistens den (biographischen) „Wendepunkt“ bzw. ‚Schicksalswenden‘ inhaltlich fordern,[2480] als dezidiert „überstrukturierte“ Prosatexte charakterisiere (vgl. Kap. 3.5.2), trage ich hoffentlich nicht bloß zur Verwirrung meinen Teil bei. Wenn es mir im Verlauf meiner Arbeit gelungen sein sollte, ein wenig Licht ins formale Dunkel dieser frühen Dodererschen Texte zu bringen, die es – mit ihrem zeittypischen Anspruch, „neue[] Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache“[2481] zu erschließen –[2482] als spezi-

---

tenden „Notizen“ im Merkur. Vgl. Merkur 8 (1954), H. 7, S. 700; vgl. Merkur 9 (1955), H. 11, S. 1100.

2468 Weber, Studien, S. 63.

2469 Ebd., S. 74.

2470 Weber, Autorenbuch, S. 7.

2471 Schmidt-Dengler, [Rez. zu: René Tschirky: Heimito von Doderers „Posaunen von Jericho“], S. 634.

2472 Anni Carlsson: Neue Reißbrettentwürfe der Novelle [Rez. zu „Die Erzählungen“]. In: Neue Zürcher Zeitung vom 23. März 1973.

2473 Heimito von Doderer-Institut, Wien (Hg.): Heimito von Doderer 1896–1966. Katalog zur Ausstellung in der Österreichischen Nationalbibliothek vom 3. November bis 17. Dezember 1976. Wien 1976, S. 18.

2474 Wolff, Heimito von Doderer, S. 31.

2475 Heydemann, Doderers Divertimenti, S. 346.

2476 Karl Heinz Kramberg: Nachwort des Herausgebers. In: Karl Heinz Kramberg (Hg.): Das Doderer-Buch. Eine Auswahl aus dem Werk Heimito von Doderers. München 1976, S. 389–402; hier: S. 395.

2477 Vgl. Politzer, Realismus und Realität, S. 43.

2478 Vgl. Benno von Wiese: Die Novelle. 4., durchgesehene Auflage. Stuttgart 1963, S. 6.

2479 Vgl. ebd., S. 9.

2480 Vgl. ebd., S. 15 u. S. 19.

2481 Anselm, Vom Ende der Melancholie, S. 129.

2482 „Weil sich vor allem der Reichtum unserer ungemein differenzierten Empfindungen gar nicht oder nur höchst unvollkommen in Worte fassen läßt, sucht moderne Dichtung die Sprache in

fisch moderne Form-Experimente zu würdigen gilt, wäre der Germanistik immerhin ein kleiner Dienst getan.

Besonders in den formalen Aspekten der „Divertimenti" drückt sich das kulturelle Selbstverständnis der Moderne aus, die in der Nachbarkunst der Musik ein Vorbild entdeckt bzw. sich ein poetologisches Reflexionsfeld erobert, um zeitgemäßes Erzählen zu praktizieren.[2483] Wie Martin Huber in seiner großen, natürlich auch Doderer einbeziehenden Studie „Text und Musik" herausgearbeitet hat (vgl. Kap. 2), trägt die musikalische Formästhetik, die vor allem in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nachweisbar sei, letztlich dazu bei, „das selbstreflexive Moment in die moderne Literatur einzuführen".[2484] Tatsächlich steht Doderer mit seiner Affinität zur Musik in erster Linie in einer spezifisch Wienerischen Tradition. Manfred Wagner hat in seinem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel „Musikalisierung der Sprache und Todessehnsucht im Wien des 20. Jahrhunderts" auf die besonderen „Moderne-Spezifika"[2485] im Wien der Jahrhundertwende hingewiesen:[2486] Ausgehend von der Beobachtung, dass

> sich für die Zeit vor der Jahrhundertwende im intellektuellen Wien die Musik als gemeinsames Kommunikationsmittel, das gleichzeitig als Lebensbewältigungsebene angesprochen war, in seiner alles andere überragenden Rolle nicht verleugnen[2487]

lasse, stellt er für die krisenbewusste Zeit nach der Jahrhundertwende, die im „Chandos-Brief" Hofmannsthals (1902) ihren dringlichsten Ausdruck finde,

---

Richtung auf das Unsagbare zu transzendieren." Albert Gier: „Parler, c'est manquer de clairvoyance". Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Gier/Gruber (Hg.), Musik und Literatur, S. 9–17; hier: S. 10.

2483 „Radikale Infragestellung der Erzählerposition, polyphone, das heißt auch gleichwertige Vermittlung von Wirklichkeit, das Verweigern eines lösenden Schlusses, die Verlagerung der Sinnkonstitution in das Bewußtsein des Lesers erfordern einen aktiven Nachvollzug des Erzählprozesses beim Leser und zwingen ihn zum Nachdenken über sich selbst." Huber, Text und Musik, S. 225.

2484 Ebd.

2485 Manfred Wagner: Musikalisierung der Sprache und Todessehnsucht im Wien des 20. Jahrhunderts. In: Hartmut Krones (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien u.a. 2001, S. 21–26; hier: S. 21.

2486 Dass „eine Verschwisterung zwischen der Thematisierung von Musik und dem Motivkomplex von Einsamkeit, Zerrissenheit, Todesnähe" seit der Romantik in der deutschsprachigen Literatur besteht, ist hinlänglich bekannt. Vgl. Irmgard Scheitler: Musik als Thema und Struktur in deutscher Gegenwartsprosa. In: Euphorion 92 (1998), H. 1, S. 79–102; hier: S. 87.

2487 Wagner, Musikalisierung der Sprache, S. 22.

den Tod als herrschende „Metapher für das Ziel“[2488] fest, das es zu erreichen galt; ferner erkennt er die

> Musikalisierung des Denkens und damit der Sprache als adäquate Technologie der Wegbeschreibung dorthin, die die Wortbedeutung aus der Realität kippte, sie mit Verzierungen und Arabesken soweit umschlang, dass sie als Terminus fast nicht mehr sichtbar war und mit Hilfe der neuerworbenen Sprachrhythmik jene Stimmungswelt auslöste, die Wagner in seiner Metasprachlichkeit, konstruiert aus Wort, Gebärde und Musik, theoretisch angepeilt hatte.[2489]

Von dieser melancholischen Bewandtnis der Formproblematik einmal abgesehen, offenbaren besonders die frühen „Divertimenti“ (No I–VI), die Fehlversuche nicht ausgenommen (allen voran das „Jutta Bamberger“-Fragment), außerdem viele, auf den ersten Blick nicht immer sichtbare Verbindungen zu dem intellektuellen Milieu der Jahrhundertwende, aus dem Doderer entstammt, in dem er sozialisiert wurde. Wie in den Interpretationen der einzelnen Werke nachgewiesen (vgl. Kap 5 + Kap. 6), greift dieser Autor die epochentypischen Themen und Motive in einem Maße auf, das in dieser Ausführlichkeit bisher nicht forschend nachgewiesen worden ist, ja, das möglicherweise eine Neubewertung des Autors herausfordert.

Hier folgt noch einmal eine Aufzählung der typisch Wiener Modernen Themen,[2490] die in den „Divertimenti“ behandelt werden: In „Divertimento No I“ sind der Komplex von Genie und Wahnsinn (inklusive bis in die Motivik eingeschriebener, von Ernst Mach herleitbarer Depersonalisationssyndrome), sprachkritisches Gedankengut,[2491] d.h. „das physische Schmecken gewisser Arten instabiler Sprache im Mund“ (TB 1172, 19. 3. 1939),[2492] die Sexualität der

2488 Ebd..

2489 Ebd., S. 22 f.

2490 Zum Verhältnis Berliner vs. Wiener Moderne vgl. Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, S. 23–27.

2491 Dass Doderers Position gegenüber der Sprache ihn als „sprachkritischen Formalisten“ markiere, hat in dieser Deutlichkeit bisher allein Wolfgang Rath festgestellt. Vgl. Rath, Zur „Replastizierung“ des Alltäglichen bei Heimito von Doderer, S. 327.

2492 Das ganze Zitat verdeutlicht noch mal Doderers Nähe zu Ernst Machs erkenntniskritischen Gedanken: „[W]as sich über eine solche Aussenwelt wirklich sagen und zum Ausdrucke bringen lässt bei voller Sprachlichkeit – wofern man sich nämlich zur Sprache bekehrt hat und in sie eingesenkt bleibt – das ist fast nichts, höchstens einige Ahnungen imponderabiler Art, ein vages Lebensgefühl in dieser oder jener Richtung, ein paar Farbstriche, Töne, Empfindungen des Geruchs, das physische Schmecken gewisser Arten von instabiler Sprache im Mund, das Erscheinen körperlicher Lage-Empfindungen“ (TB 1172, 19. 3. 1939).

Frau in psychoanalytischer Perspektive sowie die Metaphysik Otto Weiningers hervorzuheben (vgl. Kap. 5.1). In „Divertimento No II“ muss der Zusammenhalt von Zufall und Determiniertheit sowie die Wirkungsweise des Unbewussten als Hinweis auf die Wiener Moderne gewertet werden (vgl. Kap. 5.2). Das „Divertimento No III“ ist mit seinem Interesse an sexuellen Perversionen (Inzestthematik) sowie mit seiner Schopenhauerisch-pessimistischen Betrachtung psychischer Kausalitäten („Traumdeutung“) zweifellos durch die zeitgenössischen intellektuellen Debatten inspiriert (vgl. Kap. 5.3). Das „Divertimento No IV“ präsentiert sich mit seiner geballten Technik-Kritik ebenfalls als ein typisches Produkt dieser vielfach auch als (Bewusstseins-)Krise empfundenen Epoche (vgl. Kap. 5.4). Das „Divertimento No V“ greift wiederholt das Thema eines zufälligen Schicksals bzw. schicksalhaften Zufalls auf, behandelt außerdem, tiefenmotivisch verschlüsselt, die modernetypische Erkenntnis- und Sprachkritik (vgl. Kap. 5.5). Das „Divertimento No VI“ schließlich setzt alles daran, einem lebensphilosophischen Pessimismus klanglich anspruchsvoll Ausdruck zu verleihen (vgl. Kap. 5.6). Auch die vor die Divertimento-Phase datierenden Prosa-Versuche des Autors belegen seine Nähe zur Wiener Moderne. In beiden Fällen verarbeitet Doderer sexuelles Anderssein: Sadismus in der „Bresche“ (vgl. Kap. 6.1), Homosexualität und Androgynie in „Jutta Bamberger“ (vgl. Kap. 6.2).

Doderers Werk ist dem Vorwurf eines „‚unschöpferischen‘ Eklektizismus“ und „Epigonentums“ ausgesetzt worden.[2493] Die Kritik stempelte den Autor sogleich als „Fontane Wiens“ ab.[2494] Hans Mayer bezeichnete seine Erzählhaltung gar als „ganz und gar herkömmlich“.[2495] Dem Vorwurf eines vermeintlich antiquierten Weltbilds sah sich Doderer von Beginn seines späten Ruhmeszugs an ausgesetzt.[2496] Sein Bekenntnis zu Realismus und Naturalismus, seine Forderung nach Form-Inhalt-Identität, seine Verleugnung einer Roman-Krise sowie sein Vertrauen auf die Erzählbarkeit der Welt scheinen denn auch eine eindeutig

2493 Vgl. Schmidt, [Art. zu „Die Strudlhofstiege“], Sp. 2028.

2494 Zu dem „andere[n] Fall Fontane“, den Heimito von Doderer für die Kritik darstellte, vgl. Weber, Heimito von Doderer, S. 70.

2495 Und weiter: „Es hat den Anschein, als werde alle ‚Modernität‘ der Valéry und Döblin und Musil gleichsam trotzig negiert.“ Hans Mayer: Die umerzogene Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1945–1967. Berlin 1988, S. 105.

2496 Nachdem er Doderer vorgeworfen hat, nicht bemerkt zu haben, „daß Worte und Dinge nicht mehr zueinander stimmen“, stellt Erich Franzen das Diktum auf: „Wer […] in der altgewohnten Weise die neue Wirklichkeit im Roman einzufangen sucht, flieht, vielleicht ohne es zu wissen, in eine schon illusionär gewordene Welt.“ Vgl. Erich Franzen: Der Roman und die Wirklichkeit. In: Ders.: Aufklärungen. Essays. Mit einer Nachbemerkung versehen v. Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M. 1964, S. 41–52; hier: S. 46f.

reaktionäre Sprache zu sprechen. Doch handelt es sich hierbei ausschließlich um Aspekte, die bei genauerer Untersuchung Widersprüche offenbaren zwischen Anspruch und Einlösung, zwischen Theorie und Praxis.[2497] Nicht zuletzt deswegen will sich mir am Ende dieser Arbeit mehr denn je die Frage aufdrängen, die sich Kritik und Wissenschaft ansatzweise bereits seit dem hundertsten Geburtstag des Schriftstellers stellt,[2498] ob Doderer nicht viel besser als ‚Spätgeborener' oder als Vertreter eines zweiten Schubs der Wiener Moderne angesehen werden sollte. Zur Beantwortung des hier aufgeblätterten literaturgeschichtlichen Rätsels jedenfalls hofft der Verfasser der vorliegenden Studie einige Denkanstöße und brauchbare Hinweise gegeben zu haben. Die endgültige Klärung dieser Problematik allerdings, die eine Analyse besonders der großen Hauptwerke („Die Strudlhofstiege"[2499] und „Die Dämonen") sowie der einschlägigen theoretischen Essays des Autors (besonders „Grundlagen und Funktion des Romans") vor dem Hintergrund des Begriffs „Moderne"[2500] voraussetzen würde,[2501] muss einer späteren Forschung vorbehalten bleiben.[2502]

2497 Steht der Optimismus, mit dem Doderer die „Wieder-Eroberung der Außenwelt" (WdD 169) fordert, d.h. die Beschreibbarkeit der handelnden Welt für möglich erklärt, nicht in Widerstreit zu der Feststellung von Albert Gier, wonach „[d]ie Affinität zur Musik […] immer dann am deutlichsten [ist], wenn der Wirklichkeitsbezug der Literatur fragwürdig wird"? Vgl. Gier, „Parler, c'est manquer de clairvoyance", S. 11.

2498 Zu den ersten Vorstößen dahingehend, Doderer „als einen Autor mit spezifischem Modernitätsanspruch" anzuerkennen, vgl. Kai Luehrs: Vorwort. In: Einsätze, S. IX-XIV; hier: S. XI.

2499 In jüngster Zeit scheint ein Umdenken in Sachen Doderer stattzufinden. So gibt Werner Jung in seinem „Stiegen"-Artikel im neuen „Kindler" nicht nur zu, dass die Handlung des Romans „sich selbst der zweiten, genaueren Sichtung" entziehe, sondern er stellt auch fest, dass es darin „um eine in der Tradition der Moderne so häufig anzutreffende Situation der Epiphanie, eines ekstatischen Zeiterlebens" gehe, „das jedoch im Modus des Alltäglich-Banalen" aufscheine. Vgl. Werner Jung: [Art. zu „Die Strudlhofstiege"]. In: KLL3; Bd. 4, S. 681–682; hier: S. 681 u. S. 682.

2500 Zur „Komplexität und Ambivalenz des Begriffs und Phänomens Moderne" vgl. Sabina Becker/Helmuth Kiesel: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Dies. (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin, New York 2007, S. 9–35; hier: S. 9.

2501 Zu dem ebenso umfangreichen wie löblichen Versuch, einen Teilaspekt auch des Spätwerks, nämlich die groteske Gestaltung der zweiten Wirklichkeit, als „spezifische[n] Beitrag zur ästhetischen Moderne" zu werten, vgl. Kerscher, Zweite Wirklichkeit, hier: S. 68.

2502 Zu ersten Bemühungen in dieser Richtung vgl. Martin Brinkmann: Wie modern ist Heimito von Doderer? Versuch einer Neubewertung seiner Position in der Geschichte der literarischen Moderne. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 43 (2010), H. 4, S. 245–252.

8 Literaturverzeichnis

Im Folgenden sind auch die Siglen und Abkürzungen für die wichtigste Primär- und Sekundärliteratur verzeichnet.

8.1 Primärliteratur

8.1.1 *Veröffentlichungen Heimito von Doderers (sortiert nach einer Kombination aus Wichtigkeit für die vorliegende Arbeit, Entstehungszeitraum der Texte und Erscheinungsdatum):*

E Die Erzählungen [Divertimenti und Variationen, Kurz- und Kürzestgeschichten, Erzählungen, Meine neunzehn Lebensläufe]. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: C.H. Beck 1995. [Erstausgaben: Die ersten drei Teile des Bandes sind erstmals 1972 unter dem Titel „Die Erzählungen" von Wendelin Schmidt-Dengler im Biederstein Verlag, München, herausgegeben worden. Der vierte Teil ist zuerst 1966 unter dem Titel „Meine neunzehn Lebensläufe und neun andere Geschichten" im Biederstein Verlag, München, erschienen.]

FP Frühe Prosa [Die sibirische Klarheit, Die Bresche, Jutta Bamberger, Das Geheimnis des Reichs]. Hg. v. Hans Flesch-Brunningen, Wendelin Schmidt-Dengler u. Martin Loew-Cadonna. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996. [Erstausgabe dieses Bandes: München: C.H. Beck 1995; Erstausgaben der einzelnen Prosastücke: „Die sibirische Klarheit. Texte aus der Gefangenschaft" erschien erstmals 1991 im Biederstein Verlag, München; „Die Bresche. Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden" erschien erstmals 1924 im Haybach Verlag, Wien; „Jutta Bamberger. Ein Fragment aus dem Nachlaß" erschien erstmals 1968 in dem Band „Frühe Prosa" im Biederstein Verlag, München; „Das Geheimnis des Reichs. Roman aus dem russischen Bürgerkrieg" erschien erstmals 1930 im Saturn-Verlag, Wien.]

SK Die sibirische Klarheit. Texte aus der Gefangenschaft. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler u. Martin Loew-Cadonna. Mit einem Nachwort v. Martin Loew-Cadonna. München: Biederstein Verlag ^{2}1992. [Erstausgabe: München: Biederstein Verlag 1991.]

M Ein Mord den jeder begeht. Roman. München: Deutscher Taschenbuch Verlag ^{13}2001. [Erstausgabe: München: Biederstein Verlag 1938.]

EU Ein Umweg. Roman. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993. [Erstausgabe: München: Biederstein Verlag 1940.]

EF Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal. Roman. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1989. [Erstausgabe: München: Biederstein Verlag 1950.]

DS Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. Roman. München: Deutscher Taschenbuch Verlag ^{17}2002. [Erstausgabe: München: Biederstein Verlag 1951.]

DlA Das letzte Abenteuer. Erzählung. Mit einem autobiographischen Nachwort. Hg. u. mit einem Nachwort v. Wendelin Schmidt-Dengler. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1953.

DD Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. Roman. München: Deutscher Taschenbuch Verlag ^{5}2000. [Erstausgabe: München: Biederstein Verlag 1956.]

WD Ein Weg im Dunklen. Gedichte und epigrammatische Verse. München: Biederstein Verlag 1957.

PJ Die Posaunen von Jericho. Neues Divertimento. Zürich: Arche Verlag 1958.

DM Die Merowinger oder Die totale Familie. Roman. München: Biederstein Verlag 1962.

DW Die Wasserfälle von Slunj. Roman. München: Biederstein Verlag 1963.

T Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995. [Erstausgabe: München: Biederstein Verlag 1964.]

LL Meine neunzehn Lebensläufe und neun andere Geschichten. Zum siebzigsten Geburtstag des Autors. Mit neunzehn Photographien und einer Schallplatte. München: Biederstein Verlag 1966.

DG Der Grenzwald. Fragment. München: Biederstein Verlag ^{2}1973. [Erstausgabe: München: Biederstein Verlag 1967.]

RE Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen. Hg. v. Dietrich Weber. München: C.H. Beck ^{2}1996. [Erstausgabe: München: Biederstein Verlag 1969.]

WdD Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze, Traktate, Reden. Vorwort v. Wolfgang Fleischer. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Biederstein Verlag 1970.

CI Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nachlaß. Erster Band. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Mit einem Nachwort des Herausgebers. München: Biederstein Verlag 1976.

CII Commentarii 1957 bis 1966. Tagebücher aus dem Nachlaß. Zweiter Band. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Mit einem Nachwort des Herausgebers. München: Biederstein Verlag 1986.

BW Heimito von Doderer/Albert Paris Gütersloh: Briefwechsel 1928–1962. Hg. v. Reinhold Treml. München: Biederstein Verlag 1986.

TB Tagebücher 1920–1939. Zwei Bände. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Loew-Cadonna u. Gerald Sommer. Mit einem Nachwort v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: C.H. Beck 1996.

FF Von Figur zu Figur. Briefe an Ivar Ivask über Literatur und Kritik. Hg. v. Wolfgang Fleischer u. Wendelin Schmidt-Dengler. Vorbemerkung v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: C.H. Beck 1996.

DO Heimito von Doderer 1896–1966. Das Original; 3 CDs. Wien 1996 (ORF-CD 521).

BW1 Heimito von Doderer/Hermann Swoboda: Briefwechsel 1936–1963. Hg. u. kommentiert v. Gerald Sommer. In: Schriften 1, S. 11–47.

BW2 Heimito von Doderer/Armin Mohler: Briefwechsel 1952–1965. Hg., eingeleitet u. kommentiert v. Kai Luehrs-Kaiser. In: SCHRIFTEN 1, S. 92–128.

GL Gassen und Landschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. [Erstausgabe: Wien: Haybach Verlag 1923.]

SuE Studien und Extremas. Aus den Skizzenbüchern der Jahre 1923–1939. Ediert v. Gerald Sommer u. Martin Brinkmann. In: Sinn und Form 58 (2006), H. 6, S. 765–781.

DiDa Chronique Scandaleuse oder René und die dicken Damen. Ediert v. Gerald Sommer u. Martin Brinkmann. In: Krachkultur Nr. 11/2007, S. 94–112.

SM Seraphica (Franziscus von Assisi). Montefal (Eine avanture). Zwei Erzählungen aus dem Nachlaß. Hg. v. Martin Brinkmann u. Gerald Sommer. Mit einem Nachwort v. Martin Brinkmann. München: C.H. Beck 2009.

SP Symphonische Phantasie 1927 („Der Abenteurer"). In: Martin Brinkmann: Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2012, S. 655–672.

8.1.2 *Unveröffentlichte Notizbücher Heimito von Doderers (sortiert nach den Signaturen der Series nova, unter denen die Dokumente in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden)*

Journal/5. Heft/ab 1./I. 1925. Ser. n. 14.065.
Journal/6. Heft/(P[rivat]-Journal u. Chronik) ab 27. IV. 27. Ser. n. 14.104.
Stand (1927)/28/29 [Arbeits-Journal ab 27. IV. 27]. Ser. n. 14.105.
Sk I. [Skizzenbuch 1.1924]. Ser. n. 14.107.
Sk II. [Skizzenbuch 2.1924]. Ser. n. 14.108.
Sk IV. [Skizzenbuch 4.1925]. Ser. n. 14.109.
Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110.
Skizzenbuch No VI. 1926. Ser. n. 14.111.
Skizzenbuch No VII. 1927. Ser. n. 14.112.
Skizzenbuch No X. ab 6/XII 27. Ser. n. 14.115.
Skizzenbuch No XI. 1928. Ser. n. 14.116.
Sk[izzenbuch] 12 1928. Ser. n. 14.117.
Sk[izzenbuch] XIII. 1928. Ser. n. 14.118.
Sk[izzenbuch] XIV. 1929. Ser. n. 14.119.
Sk[izzenbuch] XV. 1929/30. Ser. n. 14.120.
Skizzenbuch No 21 (1937). Ser. n. 14.125.
Studien III. Heft [ab 1921, Mai]. Ser. n. 14.176.
Studien V/(a) [1928/30]. Ser. n. 14.177.
[Notizbuch 1923]. Ser. n. 14.198.

8.1.3 *Unveröffentlichte Briefe Heimito von Doderers (zitiert nach Kopien der Originale im Doderer-Archiv des Instituts für Germanistik der Universität Wien; in alphabetische Reihenfolge der Empfänger gebracht):*

Brief an Roman Czyzek (25. 10. 1962).
Brief an Wolfgang Fleischer (17. 2. 1964).
Brief an Hans Flesch-Brunningen (11. 12. 1960).
Brief an die Gemeinde Wien (14. 3. 1926).
Brief an Hartmann Goertz (3. 1. 1956).
Brief an Gustav H. Heimo (14. 5. 1962).
Brief an Friederike Mayröcker (15. 5. 1964).
Brief an Dietrich Weber (28. 8. 1960).
Brief an Hanns von Winter (10. 12. 1951).

8.1.4 *Typoskripte aus dem Nachlass Heimito von Doderers (sortiert nach den Signaturen der Series nova, unter denen die Dokumente in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden):*

Typoskript „Wiener Divertimento“ [Divertimento No V]. Ser. n. 14.243.
Typoskript „Divertimenti“, offizieller Aufbewahrungstitel: „Ms No 5 (Divertimenti) c“ [Typoskript Divertimento No I–VI, Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel (1760–1826)]. Ser. n. 14.244.
Typoskript „Seraphica (Franziscus von Assisi)“. Ser. n. 14.245.
Typoskript „Eine Wiederkehr“ [Divertimento No III, Satz 1, Satz 2 (1. Teil)]. Ser. n. 14.250.
Typoskript „Eine Wiederkehr“ [Divertimento No III, Satz 2 (2. Teil), Intermezzo, Satz 3, Satz 4]. Ser. n. 14.251.
Typoskript „Divertimento V“ [Divertimento No V, mit angehängter Legende der Vortragszeichen]. Ser. n. 14.254.
Typoskript „Divertimenti“, offizieller Aufbewahrungstitel: „Ms No 5 (Divertimenti) b“ [Typoskript Divertimento No I–VI, Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel (1760–1826)]. Ser. n. 14.304.
Typoskript „Symphonische Phantasie für Chöre, Soli und Orchester (‚Der Abenteurer‘)“. Ser. n. 24.279.
Typoskript „Symphonische Phantasie 1927 (‚Der Abenteurer‘)“. Ser. n. 38.090 d. ÖNB.

8.1.5 *Handschriften und Typoskripte aus dem Nachlass Heimito von Doderers (sortiert nach den Inventarisierungsnummern, unter denen die Dokumente in der Wienbibliothek im Rathaus aufbewahrt werden):*

Sammelband „Divertimenti“, mit drei handschriftlichen Manuskripten [„Das letzte Abenteuer“ (1936), „Die erleuchteten Fenster“ (1939), „Divertimento No VII“ (1951)]. H.I.N. 197.000.

Typoskript „Symphonische Phantasie 1927 (‚Der Abenteurer‘)“. H.I.N. 223.177.
Handschriftliches Fragment „‚Erwachen fröhlicher Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande‘. Nach Ludwig van Beethovens sechster Symphonie“ [Divertimento No VI]. H.I.N. 223.183.
Typoskript „Tractat: ‚Über die geminderte Wirklichkeit‘ (1936)“. H.I.N. 223.188.
Typoskript „Rufina Seifert“ [Divertimento No I]. H.I.N. 223.200.
Typoskript „Wasser“ [Divertimento No II]. H.I.N. 223.201.

8.1.6 *Nicht in Buchform erschienene Texte und Äußerungen Heimito von Doderers (in der Reihenfolge ihres Erscheinens):*

Der Abenteurer und sein Typus. In: Wiener Mittags-Zeitung vom 13. Mai 1921.
Der heilige Franz von Assisi. Zur Feier seines 700. Todesjahres. In: Illustrierte Zeitung (Leipzig) 1926, Nr. 4244, S. 92.
Musik im Kino. In: Der Tag vom 3. Juni 1927.
Psychologie des politischen Mordes. In: Der Tag vom 26. August 1928.
Das wahre Licht der Form. Gespräch mit Heimito von Doderer. In: Freude an Büchern 3 (1952), H. 1, S. 80–81.
Bekehrung zur Sprache. Ein Selbstporträt. In: Welt und Wort 8 (1952), S. 125. [Identisch mit „Gedanken zum Selbstbidnis“; in: LL 69–72.]
Innsbrucker Rede. Zum Thema Epik. In: Akzente 2 (1955), H. 6, S. 522–525.
Abschied von der Antike? In: Wort und Wahrheit 19 (1964), S. 20.
[Begleitbrief zur „Sonatine“ an die Herausgeber des „Merkurs“]. In: Merkur 19 (1965), H. 205, S. 348–349.
Geheimnisse der Euphorie. In: Schreibheft 61 (2003), S. 77–78. [Auch in: Merkur 10 (1956), H. 1, S. 94–95.]

8.2 Sekundärliteratur

8.2.1 *Sammelbände zu Heimito von Doderer (in der Reihenfolge ihres Erscheinens)*

MEMORY — An International Symposium in Memory of Heimito von Doderer (1896–1966). In: Books Abroad 42 (1968), H. 3, S. 343–384.
ERINNERUNGEN — Erinnerungen an Heimito von Doderer. Hg. v. Xaver Schaffgotsch. München 1972.
SYMPOSIUM — Heimito von Doderer 1896–1966. Symposium anläßlich des 80. Geburtstages, Wien 1976. Salzburg 1978.
BEGEGNUNG — Begegnung mit Heimito von Doderer. Hg. v. Michael Horowitz. Wien-München 1983.
L'ACTUALITÉ — L'Actualité de Doderer. Actes du colloque international tenu à Metz (Novembre 1984). Publiés sous la direction de Pierre Grappin et de Jean-Pierre Christophe. Metz 1986.

Ergebnisse	Internationales Symposion Heimito von Doderer. Ergebnisse (4.,5. Oktober 1986 Prein/Rax, NÖ). Hg. v. der Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur. Wien o.J. [1988].
Untersuchungen	Untersuchungen zum Werk Heimito von Doderers. Hg. v. Jan Papiór. Poznan 1991 (Seria Filologia Germanska; Bd. 34).
Saitenspiel	Des Dichters Saitenspiel. Heimito von Doderer und die Musik. Hg. v. Helmuth Pany. Wien, München 1993.
Fenster	„Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines." Zum 100. Geburtstag von Heimito von Doderer. Hg. v. Gerald Sommer u. Wendelin Schmidt-Dengler. Riverside, CA 1997.
Einsätze	„Excentrische Einsätze". Studien und Essays zum Werk Heimito von Doderers. Hg. v. Kai Luehrs. Berlin, New York 1998.
Schriften 1	„Flügel und Extreme". Aspekte der geistigen Entwicklung Heimito von Doderers. Hg. v. Kai Luehrs-Kaiser u. Gerald Sommer. Würzburg 1999 (Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft; Bd. 1).
Schriften 2	„Schüsse ins Finstere". Zu Heimito von Doderers Kurzprosa. Hg. v. Gerald Sommer u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 2001 (Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft; Bd. 2).
T+K	Heimito von Doderer. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 2001 (TEXT + KRITIK; Bd. 150).
Modus	„Modus vivendi". Vom Hin und Her des Dichters Heimito von Doderer. Hg. v. Gerald Sommer. Landshut 2003.
Schriften 3	„Gassen und Landschaften". Heimito von Doderers „Dämonen" vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hg. v. Gerald Sommer. Würzburg 2004 (Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft; Bd. 3).
Schriften 4	„Die Wut des Zeitalters ist tief". Die „Merowinger" und die Kunst des Grotesken bei Heimito von Doderer. Hg. v. Christoph Deupmann u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 2009 (Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft; Bd. 4).
Schriften 5	„Er las nur dieses eine Buch". Studien zu Heimito von Doderers „Die erleuchteten Fenster". Hg. v. Stefan Winterstein. Würzburg 2009 (Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft; Bd. 5).

8.2.2 *Bücher, Aufsätze und Rezensionen zu Heimito von Doderer (alphabetisch geordnet)*

Abendroth, Walter: Abschied von großen Gefühlen [Rez. zu „Das letzte Abenteuer"]. In: Die Zeit vom 12. November 1953.

Achberger, Friedrich: Doderer und die dreißiger Jahre. In: Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938. Hg. v. Gerhard Scheit. Wien 1994 (Antifaschistische Literatur und Exilliteratur; Bd. 12), S. 151–160.

Achleitner, Friedrich: Von der Unmöglichkeit, Orte zu beschreiben. Zu Heimito von Doderers „Strudlhofstiege". In: EINSÄTZE, S. 126–135.

[Anonymus]: [Ohne Titel]. In: Neues Wiener Tagblatt vom 19. März 1927.

[Anonymus]: Der Spätzünder. In: Der Spiegel vom 5. Juni 1957, S. 53–58.

[Anonymus]: At random in Vienna [Rez. zu „Die Erzählungen"]. In: Times Literary Supplement vom 20. April 1973, S. 449–450.

Bachem, Michael: Chaos, Order and Humanization in Doderer's Early Works. **In: Modern** Language Studies V (1975), H. 2, S. 68–77.

Bachem, Michael: Heimito von Doderer. Boston 1981 (Twayne's World Authors Series; Vol. 595).

Bachem, Michael: Doderers Metaphern des Bösen. In: ERGEBNISSE, S. 7–14.

Bachem, Michael: Deperception und Schuld: Untersuchungen zu Doderers Spätwerk. In: EINSÄTZE, S. 237–246.

Balász, Béla: Was soll man lesen? [Rez. zu „Die Bresche"] In: Der Tag vom 14. Mai 1924.

Banauch, Eugen: Stifter und Doderer. Harmonik in erzählender Prosa. Wien 2001 (Harmonikales Denken; Bd. 2).

Barker, Andrew W.: „Kammern der Befangnis" – An Aspect of Thought and Image in the Work of Heimito von Doderer. In: Modern Austrian Literature 14 (1981), H. 1/2, S. 25–39.

Barker, Andrew W.: Das Romanschaffen Heimito von Doderers im Bannkreis des Faschismus. In: ERGEBNISSE, S. 15–27.

Barker, Andrew: Tiefe der Zeit, Untiefen der Jahre. Heimito von Doderers „österreichische Idee" und die „Athener Rede". In: EINSÄTZE, S. 263–272.

Baron, Bernhard M.: Heimito von Doderer in Waldsassen. In: Oberpfälzer Heimat 45/2001, S. 15–19.

Bartmann, Christoph: Der totale Konservative. Über Heimito von Doderer. In: Merkur 40 (1986), H. 11, S. 989–996.

Beer, Otto F.: Zweigprosa [sic] gegen Großroman [Rez. zu „Die Erzählungen"]. In: Die Zeit vom 23. Februar 1973.

Belobratow, Alexandr W.: … diese Einheit allen Lebens, dort und hier: Doderer in Rußland und Rußland bei Doderer. In: FENSTER, S. 81–92.

Bernard, Veronika: Des Drachen Auge. Heimito von Doderers Erzählung „Das letzte Abenteuer" – ein kritisches kulturell-historisches Panoptikum? In: SCHRIFTEN 2, S. 121–130.

Berthold, Michael: Homoerotische Spurensuche bei Heimito von Doderer. In: Wolfgang Förster/Tobias G. Natter/Ines Rieder (Hg.): Der andere Blick. Lesbischwules Leben in Österreich. Eine Kulturgeschichte. Wien 2001, S. 133–144.

Blaschek-Hahn, Helga: Übergänge und Abgründe. Phänomenologische Betrachtungen zu H. v. Doderers Roman „Die Wasserfälle von Slunj". Ein Beitrag zum intermundanen Gespräch. Würzburg 1988 (Unipress, Reihe Philosophie; Bd. 3).

Blauhut, Robert: Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts. Wien 1966 (Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts; Bd. 2).

Brinkmann, Martin: Doderers „Divertimenti“. In: SCHRIFTEN 3, S. 493–494.
Brinkmann, Martin: Ein Oger frißt selten allein. Anmerkungen zu der Kurzgeschichte „Der Oger“ von Heimito von Doderer. In: SCHRIFTEN 4, S. 377–384.
Brinkmann, Martin: Wie modern ist Heimito von Doderer? Versuch einer Neubewertung seiner Position in der Geschichte der literarischen Moderne. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 43 (2010), H. 4, S. 245–252.
Bruckmüller, Ernst: Forschungen zur Geschichte des österreichischen Bürgertums – Person und Werk Doderers in sozialhistorischen Konnotationen. In: ERGEBNISSE, S. 28–41.
Buchholz, Torsten: Musik im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt a.M. u.a. 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1573).
Buchholz, Torsten: „Eine Art von ZEN des Erzählers?“ Doderer und die Gedankenwelt Asiens. In: EINSÄTZE, S. 78–87.
Buddeberg, Else: „Schreibe, als ob du allein im Universum wärst“. Zu Heimito von Doderer: Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950. In: Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung VII (1972), S. 160–239.
Caetano, José A. Palma: Ein Interview. In: ERINNERUNGEN, S. 33–38.
Carlsson, Anni: Neue Reißbrettentwürfe der Novelle [Rez. zu „Die Erzählungen“]. In: Neue Zürcher Zeitung vom 23. März 1973.
Chevrel, Éric: „Die Dämonen“: Doderer und der Fall Dostojewski(s). In: SCHRIFTEN 3, S. 141–168.
Dettmering, Peter: [Rez. zu „Die Erzählungen“]. In: Deutschlandfunk vom 6. Mai 1973.
Dettmering, Peter: „Die erleuchteten Fenster“. Protokoll einer Doppelgängererfahrung. In: Ders.: Dichtung und Psychoanalyse II. Shakespeare – Goethe – Jean Paul – Doderer. Eschborn bei Frankfurt a.M. 1986 (Reprints Psychologie; Bd. 10), S. 139–161.
Dettmering, Peter: Zwillings- und Doppelgängerphantasie. Literaturstudien. Würzburg 2006.
Dettmering, Peter: Trennungsangst und Zwillingsphantasien in Heimito von Doderers Roman „Die Strudlhofstiege“. In: Ders.: Zwillings- und Doppelgängerphantasie. Literaturstudien. Würzburg 2006, S. 147–157.
Dettmering, Peter: Zum Entfremdungserleben in Heimito von Doderers „Die Dämonen“. In: Ders.: Zwillings- und Doppelgängerphantasie. Würzburg 2006, S. 158–168.
Diebitz, Stefan: Fernrohr und Sturz. Zur Wirkungsgeschichte von E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“ bei Doderer und Jünger. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 2 (1994), S. 116–128.
Drda-Kühn, Karin: Die Realisierung des Irrealen. Eine Untersuchung zur Naturästhetik Heimito von Doderers. Phil. Diss. Darmstadt 1986.
Düsing, Wolfgang: Erinnerung und Identität. Untersuchung zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer. München 1982 (Schriften zur Deutschen und Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; Bd. 3).

Egger, Irmgard: „Nervöse Romantik". Heimito von Doderer im Kontext der modernen Großstadtliteratur. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik; Bd. 6. Hg. v. Sabina Becker u.a. München 2001, S. 143–163.
Eisendle, Helmut: Literatur und Psyche. In: EINSÄTZE, S. 335–345.
Eisenreich, Herbert: Heimito von Doderer oder die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. In: Heimito von Doderer: Wege und Umwege. Eingeleitet u. ausgewählt v. Herbert Eisenreich. Graz, Wien 1960 (Stiasny-Bücherei; Bd. 65), S. 5–24.
Fischer, Roswitha: Studien zur Entstehungsgeschichte der „Strudlhofstiege" Heimito von Doderers. Wien, Stuttgart 1975 (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur; Bd. 5).
Fleischer, Wolfgang: Doderers Kompositionsübungen [Rez. zu „Frühe Prosa]. In: Salzburger Nachrichten – Bücherzeitung vom 16. November 1968.
Fleischer, Wolfgang: Vorwort. In: WdD 7–14.
Fleischer, Wolfgang: Von Doderer zu Pelimbert. In: ERINNERUNGEN, S. 48–61.
Fleischer, Wolfgang: Musikalische Erinnerungen an Doderer. In: SAITENSPIEL, S. 36–38.
Fleischer, Wolfgang: Heimito von Doderer. Das Leben, das Umfeld des Werks in Fotos und Dokumenten. Mit einem Nachwort v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 1995.
Fleischer, Wolfgang: Das verleugnete Leben. Die Biographie des Heimito von Doderer. Wien 1996.
Flesch, Hans: [Rez. zu „Das Geheimnis des Reichs"]. In: Literarische Umschau. Beilage zur Vossischen Zeitung vom 29. Juni 1930.
Flesch von Brunningen, Hans: Heimito. In: ERINNERUNGEN, S. 62–72.
Görner, Rüdiger: „Ein solitärer Spannungs-Zustand". Doderers Lyrik oder die Problematik des Poetischen. In: SCHRIFTEN 3, S. 89–104.
Gruber, Eva: Heimito von Doderers „Das letzte Abenteuer". Inhaltliche und formale Untersuchung der Fassungen aus 1922 und 1936. Phil. Dipl. Wien 1989.
Haberl, Franz P.: Water Imagery in Doderers Novels. In: MEMORY, S. 343–384.
Haslinger, Adolf: Wiederkehr und Variation. Bildkette und Bildgefüge in Doderers Roman „Die Strudlhofstiege". In: Ders. (Hg.): Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler. Salzburg, München 1966, S. 88–130.
Haslinger, Adolf: Doderers Weg in den Grenzwald. Einige Andeutungen zum Konzept des „roman muet". In: SYMPOSIUM, S. 83–95.
Haslinger, Adolf: Heimito von Doderer heute. In: EINSÄTZE, S. 1–11.
Haubold, Simone: Henide. Begriffsgeschichte und Rezeption im österreichischen Roman. In: Archiv für Begriffsgeschichte 30 (1986/87), S. 235–249.
Haybach, Rudolf: In den zwanziger Jahren. In: ERINNERUNGEN, S. 94–98.
Heimito von Doderer-Institut, Wien (Hg.): Heimito von Doderer 1896–1966. Katalog zur Ausstellung in der Österreichischen Nationalbibliothek vom 3. November bis 17. Dezember 1976. Wien 1976.
Helmstetter, Rudolf: Dilettanten der Armut [Rez. zu „Die sibirische Klarheit"]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 5. August 1992.
Helmstetter, Rudolf: Der doppelte Doderer und die andere Moderne. In: EINSÄTZE, S. 12–29.
Helmstetter, Rudolf: „Die versteinernde Fülle fertiger Formen". Sprache, Fiktion und

Ornament bei Heimito von Doderer. In: Ralph Kray/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Geschlossene Formen. Würzburg 2005, S. 110–123.

Henkel, Imke: Lebens-Bilder. Beobachtungen zur Wahrnehmung in Heimito von Doderers Romanwerk. Tübingen 1995 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft; Bd. 28).

Henz, Rudolf: [Rez. zu „Die Erzählungen"]. In: Wort und Wahrheit 28 (1973), H. 3, S. 269–270.

Heydemann, Klaus: Doderers Divertimenti. In: Sprachkunst 6 (1975), Halbbd. 2, S. 346–361.

Hölter, Achim: „Das Gesetz der Serie". Eine Notiz zu Heimito von Doderers Roman „Die Dämonen". In: Einsätze, S. 192–205.

Hopf, Karl: Die Funktion der Tagebücher Heimito von Doderers. In: Modern Austrian Literature 24 (1991), H. 1, S. 79–99.

Horowitz, Michael: Heimito von Doderer (Versuch einer Biographie). In: Begegnung, S. 131–188.

Huber, Albrecht: Die Epiphanie des „Punkts" oder: ‚Die Begegnung mit einem Lichte'. Heimito von Doderers ‚mythisch-musikalische Poetik' im Kern-Raum des ‚Ereignisses'. Würzburg 1994 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 128).

Huber, Martin: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Zusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u.a. 1992 (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; Bd. 12).

Ivask, Ivar: Bio-Bibliography of Heimito von Doderer. In: Memory, S. 380–384.

Ivask, Ivar: Psychologie und Geschichte in Doderers Romanwerk. In: Literatur und Kritik 3 (1968), H. 24, S. 213–217.

Jäger, Hans-Wolf: Sündliches Schlemmen bei Doderer. In: Hans-Wolf Jäger/Holger Böning/Gert Sautermeister (Hg.): Genußmittel und Literatur. Bremen 2003, S. 267–274.

Jäger, Hans-Wolf: Waren die alten Merowinger wirklich so wie Doderers neue? In: Schriften 4, S. 145–158.

Japp, Uwe: Mikrologie der Wut. Affektive Aufgipfelungen in Heimito von Doderers Kurzprosa. In: T+K, S. 37–47.

Jung, Werner: Der Augenblick und die Leere. Heimito von Doderer: „Die Strudlhofstiege". In: Literatur für Leser 30 (2007), H. 1, S. 13–20.

Jung, Werner: [Art. zu „Die Strudlhofstiege"]. In: KLL3; Bd. 4, S. 681–682.

Kató, Elisabeth: Grammatischer Kosmos. Sprachen und Sprache bei Heimito von Doderer. Phil. Diss. Wien 1985.

Kehlmann, Daniel: Ein Buch, an das ich jeden Tag denke. Dankrede zum Doderer-Preis. In: Sinn und Form 58 (2006), H. 6, S. 782–785.

Kemp, Friedhelm: „Mein zartes Gesetz ohne Namen". Selbstrettung eines Desperaten: Heimito von Doderers „Tagebuch eines Schriftstellers". In: Einsätze, S. 273–283.

Kerscher, Hubert: Zweite Wirklichkeit. Formen der grotesken Bewußtseinsverengung im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt a.M. 1998 (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und literaturwissenschaft, Reihe B: Untersuchungen; Bd. 68).

Király, Edit: Was ernstzunehmende Autoren über Drachen zu berichten haben. Versuch über das Drachen-Motiv in „Die Dämonen“ von Heimito von Doderer. In: Imre Kurdi/Péter Zalán (Hg.): Die Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel. Festschrift für Zsuzsa Széll. Budapest 1996 (Budapester Beiträge zur Germanistik; Bd. 28), S. 167–179.

Király, Edit: Späte Abenteurer. Variationen über das Motiv des Helden in „Die Dämonen“ und in „Das letzte Abenteuer“. In: Fenster, S. 137–152.

Király, Edit: „Ruppige Grunderlebnisse“. Zeitformen des Bruchs in der österreichischen Literatur nach 1918. In: Renata Cornejo/Ekkehard W. Haring (Hg.): Wende – Bruch – Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels. Wien 2006, S. 293–307.

Kleinbauer, Michael: Doderers Konzept einer „Zweiten Wirklichkeit“ und Sartres Begriff der „Anti-Monde“. In: L'Actualité, S. 75–86.

Kleinlercher, Alexandra: Zwischen Dichtung und Wahrheit. Antisemitismus und Nationalsozialismus bei Heimito von Doderer. Wien u.a. 2011 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen; Bd. 16).

Kling, Vincent: Afterword: The Adventure of Virtue. In: Heimito von Doderer: A Person Made of Porcelein and other Stories. Translated and with an Afterword by Vincent Kling. Riverside, California 2005 (Studies in Austrian Literature, Culture and Thought: Translation Series), S. 242–284.

Kling, Vincent: Translator's Introduction. In: Heimito von Doderer: Divertimenti and Variations. Translated by Vincent Kling. Denver, CO 2008, S. vii-xvi.

Kling, Vincent: Madwoman and Muse: Gender-influenced Assessments of Sanity in Heimito von Doderer's „Divertimento No I“. In: Modern Austrian Literature 41 (2008), H. 1, S. 43–63.

Koch, Hans-Albrecht: „Wurzelbärte von Bedeutungen“. Zur Sprache in Heimito von Doderers „Dämonen“. In: Modern Austrian Literature 31 (1998), H. 1, S. 84–97.

Koch, Roland: Glück als Thema der „Dämonen“. In: L'Actualité, S. 133–145.

Koch, Roland: Die verdunkelten Fenster (Fragen an die Doderer-Forschung). In: Ergebnisse, S. 50–58.

Koch, Roland: Die Verbildlichung des Glücks. Untersuchungen zum Werk Heimito von Doderers. Tübingen 1989 (Stauffenberg-Colloquium; Bd. 12).

Köhler, Thomas/Christian Mertens (Hg.): Justizpalast in Flammen. Ein brennender Dornbusch. Das Werk von Manès Sperber, Heimito von Doderer und Elias Canetti angesichts des 15. Juli 1927. Wien, München 2006.

Kolago, Lech: Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Anif/Salzburg 1997 (Wort und Musik – Salzburger akademische Beiträge; Bd. 32).

Kramberg, Karl Heinz: Nachwort des Herausgebers. In: Karl Heinz Kramberg (Hg.): Das Doderer-Buch. Eine Auswahl aus dem Werk Heimito von Doderers. München 1976, S. 389–402.

Lampart, Fabian: Statik und ‚Fatologie‘. Zur Kontamination musikalischer und narrativer Strukturen in Heimito von Doderers Romantheorie. In: Joachim Grage (Hg.):

Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien. Würzburg 2006, S. 207–226.

Lebensaft, Elisabeth: Die Eskapade in die Wissenschaft. Materialien zum Geschichtsstudium Heimito von Doderers. In: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 92 (1984), S. 407–440.

Leinkauf, Simone: Diarium in principio … Das Tagebuch als Ort der Sinngebung. Untersuchungen zu Leitbegriffen im Denken Heimito von Doderers anhand seiner veröffentlichten und unveröffentlichten Tagebücher. Frankfurt a.M. u.a. 1992 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1324).

Le Rider, Jacques: Heimito von Doderer und Otto Weininger. In: L'Actualité, S. 37–46.

Lidén, Ulla: Der grammatische Tigersprung. Studien zu Heimito von Doderers Sprachterminologie. Stockholm 1990.

Lidén, Ulla: Die polyglotte Bereitwilligkeit im alten Österreich. Ein sprachliches und kulturelles Thema in Doderers symphonischem „Roman No 7“. In: Christiane Pankow (Hg.): Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur. Umeå 1992, S. 9–28.

Liewerscheidt, Dieter: Satirischer Anspruch und Selbstpersiflage in Heimito von Doderers Roman „Die Merowinger“. Phil. Diss. Köln 1976.

Lipperheide, Christian: Vermittelte Selbsterkenntnis. Strukturen der vermittelten Unmittelbarkeit im Frühwerk von Heimito von Doderer. In: Schriften 1, S. 171–182.

Lochner, Eberhard von: Eric Voegelin und Heimito von Doderer: Politische Wissenschaft und Literatur im Kampf gegen die „Zweite Realität“. In: Schriften 1, S. 151–161.

Loew-Cadonna, Martin: Suspense-Ladungen in Doderers Erzählen. In: Untersuchungen, S. 109–114.

Loew-Cadonna, Martin: Auflösungserscheinungen. Zur Genese von Doderers „Ein Mord den jeder begeht“. In: L'Actualité, S. 87–111.

Loew-Cadonna, Martin/Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): [Vorrede der Herausgeber von Doderers „Notizen zu dem Roman ‚Ein Mord den jeder begeht‘“]. In: Der Aquädukt 1763–1988. Ein Almanach aus dem Verlag C. H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens. München 1988, S. 87–97.

Loew-Cadonna, Martin: Vom Soda-Whisky zum Whisky-Soda – Anmerkungen zum Wiederholungskünstler Doderer. In: Ergebnisse, S. 59–77.

Loew-Cadonna, Martin: Zug um Zug. Studien zu Heimito von Doderers Roman „Ein Mord den jeder begeht“. Wien 1991 (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur; Bd. 15).

Loew-Cadonna, Martin: Nachwort. In: SK 129–160.

Loew-Cadonna, Martin: Doderers frühe Tagebücher. In: Fenster, S. 47–55.

Löffler, Henner: Doderer-ABC. Ein Lexikon für Heimitisten. München 2000.

Löffler, Henner: „Trethofen“ (und andere späte Erzählungen). In: Schriften 2, S. 131–140.

Luehrs, Kai: Vorwort. In: Einsätze, S. IX-XIV.

Luehrs, Kai: Charakterfehler als Lebensaufgabe. Zur Idee des „punctum minimae resistentiae“ im Werk Heimito von Doderers. In: EINSÄTZE, S. 52–63.
Luehrs-Kaiser, Kai: Das Werden der Vergangenheit. Erläuterungen und Interpretationen zur Erinnerung als Erzählproblem bei Robert Musil, Heimito von Doderer und Hans Henny Jahnn. Berlin 2001 (Dissertationen Online Freie Universität Berlin).
Luehrs-Kaiser, Kai: „Schnürlzieherei der Assoziationen“. Doderer als Schüler Freuds, Bühlers und Swobodas. In: SCHRIFTEN 3, S. 279–292.
Ma-Kircher, Klaralinda: Dopsch – Redlich – Srbik. Zum „constituierenden Teil einer Lebensgeschichte“. In: SCHRIFTEN 1, S. 131–150.
Magris, Claudio: Doderers erste Wirklichkeit. In: SYMPOSIUM, S. 41–60.
Mayer, Franziska: „Zeichen gegen den Abgrund zu“ – Das Subjekt zwischen Selbstfindung und Selbstverlust in Heimito von Doderers „Divertimento No I“ (1924). In: SCHRIFTEN 3, S. 63–77.
Meier, Albert: Vita Heimito von Doderer. In: T+K, S. 93–96.
Meingassner, Eva: Wirklichkeitsdimensionen im kurzepischen Werk Heimito von Doderers. Phil. Diss. Wien 1972.
Meyer, Matthias: Genealogie, Geschichte und Gregor. Zur Funktion von Geschichtlichem in Doderers „Merowingern“. In: EINSÄTZE, S. 206–224.
Mohler, Armin: Gedichte von Doderer [Rez. zu „Ein Weg im Dunklen“]. In: Die Tat vom 28. Dezember 1957.
Mohr, Jasper: Verhaltensanalytische Studien zum Sadismus als Psychopathologie des Phänomens der Liebe. Eine exemplifizierende Untersuchung der literarischen Funktion der Darstellung des Sadismus. Phil. Diss. Hamburg 1983.
Mosebach, Martin: Die stumme Musik der Geometrie – zur Epik Heimito von Doderers. In: Sinn und Form 48 (1996), H. 6, S. 789–809. [Auch in: SCHRIFTEN 1, S. 208–219; auch in: Ders.: Schöne Literatur. Essays. München 2006, S. 52–71.]
Mosebach, Martin: Der Schriftsteller im Drachenwald. In: SCHRIFTEN 2, S. 111–120. [Auch in: MODUS, S. 21–31.]
Mosebach, Martin: Die Kunst des Bogenschießens und der Roman. Zu den „Commentarii“ des Heimito von Doderer. München 2006 (Reihe Themen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung; Bd. 85).
Nemoianu, Virgil: [Rez. zu Roland Koch: Die Verbildlichung des Glücks. Untersuchungen zum Werk Heimito von Doderers. Tübingen 1989]. In: Modern Austrian Literature 25 (1992), H. 2, S. 143–144.
Nenning, Günther: Transzendental-Dandy. Der neue Doderer – eine Ausgrabung [Rez. zu „Die Sibirische Klarheit“]. In: Die Zeit vom 3. April 1992.
Nenning, Günther: Wenn Dichter politisch erkranken. Heimito von Doderer, Großschriftsteller Österreichs. In: SCHRIFTEN 1, S. 162–168.
Neumann, Robert: 2. Brief aus Wien. In: Tempo. Magazin für Fortschritt und Kultur. Berlin 1927, S. 74.
Olles, Helmut: [Art. zu „Die Dämonen“]. In: KLL; Bd. II, Sp. 496–500.
Olles, Helmut: Die Sachen sind wir selbst. Der Romancier Heimito von Doderer. Frankfurter Hefte 20 (1965), S. 345–352.

Pablé, Elisabeth: Der Weichensteller [Rez. zu „Frühe Prosa"]. In: Wochenpresse vom 11. Dezember 1968.

Pander, Oscar: Ein junger Wiener Dichter [Rez. zu „Die Bresche"]. In: Hamburger 8 Uhr Abendblatt vom 2. Dezember 1925.

Papiór, Jan: Die Struktur der Romane Heimito von Doderers. In: UNTERSUCHUNGEN, S. 59–74.

Pataki, Heidi: Indiskrete Lust [Rez. zu „Die Sibirische Klarheit"]. In: Profil Nr. 48 (November 1991), S. 96–97.

Pfeiffer, Engelbert: Heimito von Doderers Alsergrund-Erlebnis. Biographischer Abriß, Topographie, Interpretation. Mit einer Beilage. Wien 1983.

Pfeiffer, Engelbert: Doderers Begegnung mit Musik. In: SAITENSPIEL, S. 25–29.

Politzer, Heinz: Realismus und Realität in Heimito von Doderers „Posaunen von Jericho". In: The Germanic Review 38 (1963), H. 1, S. 37–51. [Auch in: Ders.: Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart 1968, S. 79–99.]

Politzer, Heinz: Zeit, Wirklichkeit, Musik. Das Werk Heimito v. Doderers. In: Merkur 22 (1968), H. 241, S. 426–432. [Auch in: Ders.: Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart 1968, S. 70–78.]

Preisinger, Alexander/Stefan Winterstein: „Die erleuchteten Fenster" – ein „Wiener Roman"? Über Raum und Ort in Doderers Zihaliade. In: SCHRIFTEN 5, S. 189–212.

R.: Vorlesung Heimito von Doderer. In: Wiener Zeitung vom 15. Februar 1930.

Rath, Wolfgang: Fremd im Fremden. Zur Scheidung von Ich und Welt im deutschen Gegenwartsroman. Heidelberg 1985 (Reihe Siegen – Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 56).

Rath, Wolfgang: Zur „Replastizierung" des Alltäglichen bei Heimito von Doderer. In: Sprache im technischen Zeitalter 30 (1992), H. 123, S. 321–328.

Rath, Wolfgang: Leben als maximale Forderung. Der ‚Andere Zustand' bei Robert Musil und Heimito von Doderers ‚Erste Wirklichkeit'. In: EINSÄTZE, S. 302–318.

Reininger, Anton: Die Erlösung des Bürgers. Eine ideologiekritische Studie zum Werk Heimito von Doderers. Bonn 1975 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur; Bd. 30).

Reininger, Anton: Das Glücksversprechen einer konservativen Utopie. In: L'ACTUALITÉ, S. 147–158.

Riemer, Willy: The Imperative of Technology: Doderer's „Divertimento No IV". In: Modern Austrian Literature 30 (1997), H. 1, S. 88–101.

Riemer, Willy: Innovation und Technikfolgen in Doderers „Divertimenti No IV". In: SCHRIFTEN 2, S. 78–86.

Saltzwedel, Johannes: Peitschen und punzeln. In: Der Spiegel vom 2. September 1996, S. 246–249.

Schedlmayer, Wilhelm: Rätsel-Schrieb. Irrgänge beim Lesen des Romans „Das Geheimnis des Reichs" von Heimito von Doderer. Phil. Diss. Wien 1990.

Schmatz, Ferdinand: Bewegung durch Bewegung. Eine Innen-Außen Lektüre Heimito von Doderers. In: Ders.: Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung. Wien 1998, S. 99–117.

Schmid, Georg: Doderer lesen. Zu einer historischen Theorie der literarischen Praxis. Essai. Salzburg 1978.
Schmid, Georg: Niedertracht, Niederschrift, Niederlage. In: L'Actualité, S. 111–131.
Schmid, Georg: Das Schreiben als Antidepressivum. In: Untersuchungen, S. 5–19.
Schmid, Georg: Die Welt auf dem Papier oder Wie man sich Wirklichkeiten erschreibt. In: Schriften 1, S. 199–207.
Schmidt, Michael: [Art. zu „Die Strudlhofstiege"]. In: KLL; Bd. VI, Sp. 2028–2030.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Heimito von Doderers „Jutta Bamberger". Entstehung, Aufbau, Thematik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 89 (1970), H. 4, S. 576–601.
Schmidt-Dengler, Wendelin: [Rez. zu René Tschirky: Heimito von Doderers „Posaunen von Jericho". Berlin 1971]. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 90 (1971), S. 634–636.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Heimito von Doderers schriftstellerische Anfänge. Anmerkungen zu unbekannten Publikationen des Autors. In: Österreich in Geschichte und Literatur 16 (1972), H. 2, S. 98–110.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Aus dem Quellgebiet der „Dämonen" Heimito von Doderers. Anmerkungen zu Tagebuchaufzeichnungen des Autors aus dem Jahre 1951. In: Literatur und Kritik 8 (1973), H. 80, S. 578–598.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Thematisierung der Sprache in Heimito von Doderers „Dämonen". In: Institut für Österreichkunde (Hg.): Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Wien 1974, S. 119–134.
Schmidt-Dengler, Wendelin: „Analogia entis" oder das „Schweigen unendlicher Räume"? Theologische Themen bei Heimito von Doderer und Thomas Bernhard. In: Gottfried Bachl/Helmut Schink (Hg.): Gott in der Literatur. Linz 1976 (Linzer Philosophisch-Theologische Reihe; Bd. 6), S. 93–107.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Zum Nachlaß Heimito von Doderers. Probleme der praktischen Philologie heute. In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft. Dritte Folge. 13. Band. Wien 1978, S. 127–140.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Nachwort. In: DlA, S. 101–107.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Ritual hatte Sinn. In: Begegnung, S. 125–128.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Heimito von Doderer: Rückzug auf die Sprache. In: Klaus Amann/Albert Berger (Hg.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse. Institutionelle Voraussetzungen. Fallstudien. Wien u.a. 1985, S. 291–302.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Doderers Krisen. In: L'Actualité, S. 11–26.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Ende im Anfang. Zu unbekannten Texten Doderers aus der Frühzeit. In: Ergebnisse, S. 99–109.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Vorbemerkung zu „Heimito von Doderer: Aus den Tagebüchern eines Schriftstellers". In: Sprache im technischen Zeitalter 30 (1992), H. 123, S. 302.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Heimito von Doderer 1896–1966. In: Selbstzeugnisse zu Leben und Werk. Ausgewählt u. hg. v. Martin Loew-Cadonna. Mit einem einführenden Essay v. Wendelin Schmidt-Dengler. München 1995, S. 7–35.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Einleitende Worte zum Doderer-Abend. Vorstellung der Kassette im Palais am 23. Oktober 1995. Zit. nach einer Kopie des Redeskripts im Doderer-Archiv des Instituts für Germanistik der Universität Wien.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Nachwort des Herausgebers. In: Heimito von Doderer: Die Erzählungen. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München 1995, S. 497–505.

Schmidt-Dengler, Wendelin: [Rez. zu Rudolf Helmstetter: Das Ornament der Grammatik in der Eskalation der Zitate. „Die Strudlhofstiege", Doderers moderne Poetik des Romans und die Rezeptionsgeschichte. München 1995; Albrecht Huber: Die Epiphanie des „Punkts" oder: ‚Die Begegnung mit einem Lichte'. Heimito von Doderers ‚mythisch-musikalische Poetik' im Kern-Raum des ‚Ereignisses'. Würzburg 1994; Gerald Sommer: Vom „Sinn aller Metaphorie". Zur Funktion komplexer Bildgestaltungen in Heimito von Doderers Roman ‚Die Strudlhofstiege' – Dargestellt anhand einer Interpretation der Entwicklung der Figuren Mary K. und Melzer. Frankfurt a.M. 1994]. In: Sprachkunst 27 (1996), Halbbd. 2, S. 353–359.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Posaunenklänge. Lautes und Leises bei Doderer. In: Fenster, S. 93–106.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Antrieb und Verzögerung. Zur Funktion der Parenthese in Doderers Epik: Anmerkungen zur „Strudlhofstiege" und zu den „Dämonen". In: Einsätze, S. 136–147.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Verbrechen, die Verbrecher und der Autor als Leser. Zu Heimito von Doderers Romanfragment „Der Grenzwald". In: Einsätze, S. 246–262.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Tangenten an die Moderne. Zur Poetik der kleinen Form: Heimito von Doderer und die „Wiener Gruppe". In: Schriften 2, S. 53–62.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Von Fahnen und Fanfaren. Zum Komplex ‚Militär' in der österreichischen Literatur zwischen den beiden Weltkriegen. In: Ders.: Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien u.a. 2002 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen; Bd. 7), S. 65–81.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Entwicklungsschübe. Doderers bayerische Aufenthalte. In: Modus, S. 65–75.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Stadt wird ergangen: Wien bei Schnitzler, Musil, Doderer. In: Schriften 3, S. 105–122.

Schmitter, Elke: Das Ineinander der Zeiten. Zum hundertsten Geburtstag des großen Wahrnehmungskünstlers Heimito von Doderer. In: Die Zeit vom 6. September 1996.

Schneider, Karl Heinrich: Die technisch-moderne Welt im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt a.M. u.a. 1985 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 827).

Schröder, Hans Joachim: Apperzeption und Vorurteil. Untersuchungen zur Reflexion Heimito von Doderers. Heidelberg 1976 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3; Bd. 28).

Schröder, Hans Joachim: Kritische Überlegungen zum Wirklichkeitsverständnis Doderers. In: Symposium, S. 61–81.

Seibt, Gustav: Menschwerdung im Roman. Ein Salut für Heimito von Doderer. In: Ders.: Das Komma in der Erdnussbutter. Essays zur Literatur und literarischen Kritik. Frankfurt a.M. 1997, S. 118–126.
Setzwein, Bernhard: „Ein Lyriker könnte Fett ansetzen". Einerseits Isar, andererseits Donau: das Hin und Her des Heimito von Doderer. In: Modus, S. 9–21.
Seubert, Harald: Wiederkehr der Drachen? Spuren Heimito von Doderers in der Europa-Topologie der ‚kakanischen Gegenwartsliteratur'. In: Wulf Segebrecht u.a. (Hg.): Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart. Frankfurt a.M. 2003 (Helicon – Beiträge zur deutschen Literatur; Bd. 29), S. 395–414.
Shaw, Michael: Doderer's „Posaunen von Jericho". In: Symposium 21 (1967), H. 2, S. 141–154.
Sichelstiel, Andreas: Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren. Essen 2004 (FORA Studien zu Literatur und Sprache; Bd. 8).
Sommer, Gerald: Vom „Sinn aller Metaphorie". Zur Funktion komplexer Bildgestaltungen in Heimito von Doderers Roman „Die Strudlhofstiege" – Dargestellt anhand einer Interpretation der Entwicklung der Figuren Mary K. und Melzer. Frankfurt a.M. u.a. 1994 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1452).
Sommer, Gerald: Von der Pose zur Haltung. Anmerkungen zu Heimito von Doderers Wandlung vom Poseur zum Menschen. In: Fenster, S. 57–68.
Sommer, Gerald: Sündenbock und Prügelknabe. Antisemitismus und Antibochewismus bei Heimito von Doderer. In: Einsätze, S. 39–51.
Sommer, Gerald: Doderer und Weininger. Anmerkungen zur produktiven Rezeption höchst fragwürdiger Ideologeme. In: Einsätze, S. 292–301.
Sommer, Gerald: [Rez. zu Torsten Buchholz: Musik im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt a.M. u.a. 1996]. In: Schriften 2, S. 265–266.
Sommer, Gerald: Heimito von Doderer: „Technische Mittel". Fragmente einer Poetik des Schreibhandwerks. Wien 2006 (Zur neueren Literatur Österreichs; Bd. 21).
Sommer, Gerald: Doderer, dicke Damen und „Dämonen". In: Krachkultur 11/2007, S. 127–132.
Sommer, Gerald: „Schlaftrunk" – „Umtrunk" – „Satteltrunk": stets ein Anlaß zum Trinken. Alkoholgenuß und die Folgen im Werk Heimito von Doderers. In: Schriften 4, S. 223–240.
Spiel, Hilde: Heimito von Doderer. In: Protokolle 67. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik. Wien 1967, S. 10–19.
Stummer-Doderer, Astri von: Heimito und die Musik. In: Saitenspiel, S. 32–33.
Swiatlowski, Zbigniew: Ermunterung zum Sehendwerden. Apperzeptionsverweigerung als Thema der modernen Literatur. In: Untersuchung, S. 35–58.
Trapp, Wilhelm: Die Strudlhofstiege von Heimito von Doderer [Booklet]. In: Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. Hörspielbearbeitung v. Helmut Peschina. München 2008.

Treml, Reinhold: Doderers „Sonatine“: „‚List‘“ des Erzählers und „Tiefe der Jahre“. In: FENSTER, S. 121–135.

Treml, Reinhold: Venerabilis Magister! – Dilecte Doctor! Die Ideenwelt des Psychologen Hermann Swoboda und ihre Rezeption durch Heimito von Doderer. In: SCHRIFTEN 1, S. 48–91.

Treml, Reinhold: Wege in die Stadt. „Die Dämonen“ und „Manhattan Transfer“. Zwei Stadtromane im Vergleich. In: SCHRIFTEN 3, S. 123–140.

Tschirky, René: Heimito von Doderers „Posaunen von Jericho“. Versuch einer Interpretation. Berlin 1971 (Philologische Studien und Quellen; Bd. 60).

Voracek, Martin: Rand der Wissenschaft, Beginn des Magischen. Eine literar-onomastische Studie zu den Figurennamen im Werk Heimito von Doderers. Phil. Diss. Wien 1992.

Watt, Roderich H.: Sexual Constellations in the Novels of Heimito von Doderer. In: EINSÄTZE, S. 64–78.

Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. Studien zu seinem Romanwerk. München 1963.

Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. In: Ders. (Hg.): Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen; Bd. I. 3., überarbeitete Auflage. Stuttgart 1976, S. 70–92.

Weber, Dietrich: Doderers Ästhetik des Glücks. In: SYMPOSIUM, S. 25–40.

Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. München 1987 (Autorenbücher; Bd. 45).

Weber, Dietrich: Wolfgang Fleischers Doderer-Biographie. In: EINSÄTZE, S. 346–350.

Weber, Dietrich: Doderer-Miniaturen. Hg. v. Henner Löffler u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 2005 (Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft; Sonderbd. 2).

Weber, Dietrich: „Schwimmst wie ein Blatt am Wasser, mit Adhäsion an der Oberfläche und augenlos über der Tiefe“. Zu Doderers Arbeit am „Roman No 7“. In: Ders.: Doderer-Miniaturen. Hg. v. Henner Löffler u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 2005, 136–151.

Weber, Dietrich: Halboffizielles. Aus Tagebuchnotizen zu Doderer (1962–2004). In: Ders.: Doderer-Miniaturen. Hg. v. Henner Löffler u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 2005, S. 186–216.

Weigel, Hans: Liebeserklärung an Heimito. In: BEGEGNUNG, S. 11–18.

Werkgartner Ryan, Ingrid: Zufall und Freiheit in Heimito von Doderers „Dämonen“. Wien u.a. 1986 (Literatur und Leben, N.F.; Bd. 32).

Winking, Hans: „Diese infantile Tonfolge“ – Anmerkungen zu einem Notenbeispiel in Heimito von Doderers Roman „Die Merowinger“. In: SCHRIFTEN 4, S. 473–480.

Winterstein, Stefan: Beim Fernsehen abgestürzt! „Die erleuchteten Fenster“ als Medienkritik. In: SCHRIFTEN 5, S. 391–413.

Wolff, Lutz-Werner: Wiedereroberte Außenwelt. Studien zur Erzählweise Heimito von Doderers am Beispiel des „Romans No 7“. Göppingen 1969 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; Bd. 13).

Wolff, Lutz-W.: Heimito von Doderer. Monographie. Reinbek b.H. 1996.

Wolff, Lutz-W.: Auf dem Weg zur Strudlhofstiege. In: T+K, S. 3–16.

Zeemann, Dorothea: Jungfrau und Reptil – Leben zwischen 1945 und 1972. Frankfurt a.M. 1982.

Zelewitz, Klaus: Reiben von Zeiten und Räumen: „Die Wasserfälle von Slunj“. In: Einsätze, S. 225–236.
Zirnbauer, Thomas: Lesen – Schreiben – Sprache. Poetologische Aspekte in Heimito von Doderers Roman „Die erleuchteten Fenster“. In: Schriften 5, S. 74–188.

8.3 Andere Literatur

Abendroth, Walter: Kurze Geschichte der Musik. München [3]1988.
Abraham, Karl: Gesammelte Schriften in zwei Bänden. Hg. u. eingeleitet v. Johannes Cremerius. Frankfurt a.M. 1982.
Adler, Alfred: Melancholie und Paranoia [1914]. In: Ders.: Praxis und Theorie der Individualpsychologie. Vorträge zur Einführung in die Psychotherapie. Neu hg. v. Wolfgang Metzger. Frankfurt a.M. 1974, S. 265–280.
Adler, Alfred: Das Problem der Homosexualität und sexueller Perversionen. Erotisches Training und erotischer Rückzug. Frankfurt a.M. 1977.
Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt a.M. 1970 ff.
Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften; Bd. 7. Frankfurt a.M. 1970.
Adorno, Theodor W.: Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms. In: Gesammelte Schriften; Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M. 1974, S. 431–446.
Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: Gesammelte Schriften; Bd. 16: Musikalische Schriften I-III. Frankfurt a.M. 1978, S. 251–256.
Altmann, Günter: Musikalische Formenlehre. Mit Beispielen und Analysen. Für Musiklehrer, Musikstudierende und musikinteressierte Laien. Zweite, stark überarbeitete u. erweiterte Auflage. Berlin-DDR 1968.
Amend, Anne: „Un bien qu’un autre appelleroit douleur“. Melancholie und Musik zwischen Aufklärung und Romantik. In: Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 95–120.
Anselm, Sigrun: Vom Ende der Melancholie zur Selbstinszenierung des Subjekts. Pfaffenweiler 1990.
Aquin, Thomas von: Über das Sein und das Wesen. Deutsch-lateinische Ausgabe. Übersetzt u. erläutert v. Rudolf Allers. Darmstadt 1961.
Arikha, Noga: Die Melancholie und die von Körpersäften ausgelösten Leidenschaften am Beginn der Moderne. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit 2005, S. 232–240.
Asmuth, Christoph: Musik als Metaphysik. Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer. In: Christoph Asmuth/Gunter Scholtz/Franz-Bernhard Stammkötter (Hg.): Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie. Frankfurt a.M. 1999, S. 111–125.
Atkin, Samuel: Psychoanalytische Betrachtungen über Sprache und Denken. Eine vergleichende Studie. In: Psyche 26 (1972), H. 2, S. 96–125.

Baader, Horst: Die literarischen Geschicke des spanischen Ritters Suero de Quiñones. Wiesbaden 1959.

Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. München [17]1983.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt u. mit einem Nachwort v. Alexander Kaempfe. München 1969.

Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Aus dem Russischen v. Adelheid Schramm. München 1971.

Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. u. eingeleitet v. Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt a.M. 1979.

Bahr, Hermann: Expressionismus. In: Ders.: Kulturprofil der Jahrhundertwende: Essays. Auswahl u. Einführung v. Heinz Kindermann. Wien 1962, S. 187–235.

Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. In: Ders.: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904. Ausgewählt, eingeleitet u. erläutert v. Gotthart Wunberg. Stuttgart u.a. 1968, S. 85–89.

Bandmann, Günter: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln, Opladen 1960 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen; Bd. 12).

Barthes, Roland: S/Z. Übersetzt v. Jürgen Hoch. Frankfurt a.M. 1987.

Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Übersetzt v. Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M. 1988.

Barthes, Roland: Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1988, S. 102–143.

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Aus dem Französischen v. Traugott König. Frankfurt a.M. [6]1990.

Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke/Briefe. In acht Bänden. Hg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. München 1977 ff.

Bauer, Roger u.a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts; Bd. 35).

Baum, Peter: Franz von Zülow (1883–1963). Mit 32 Farbabbildungen und 53 Schwarzweißabbildungen. Wien u.a. 1980.

Bayer, Lothar: [Rez. zu Julia Kristeva: Soleil noir. Dépression et mélancholie. Paris 1987]. In: Psyche 59 (2005), H. 9/10 (Sonderheft „Depression. Psychoanalytische Erkundungen einer Zeitkrankheit“), S. 1021–1027.

Bayer, Xaver: Weiter. Salzburg, Wien 2006.

Bayerl, Sabine: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes. Würzburg 2002 (Epistemeta, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 383).

Becker, Alexander/Matthias Vogel (Hg.): Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt a.M. 2007.

Becker, Alexander/Matthias Vogel: Einleitung. In: Alexander Becker/Matthias Vogel (Hg.): Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt a.M. 2007, S. 7–24.

Becker, Sabina/Christine Hummel/Gabriele Sander: Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart 2006.

Becker, Sabina/Helmuth Kiesel (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin, New York 2007.

Becker, Sabina/Helmuth Kiesel: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Dies. (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin, New York 2007, S. 9–35.

Beer-Hofmann, Richard: Gesammelte Werke. Geleitwort v. Martin Buber. Frankfurt a.M. 1963.

Beethoven, Ludwig van: Alle vertonten und musikalisch bearbeiteten Texte. Zusammengestellt u. hg. v. Kurt E. Schürmann. Münster 1980.

Beethoven, Ludwig van: 6. Sinfonie F-Dur, op. 68 „Pastorale“. Werkeinführung und Analyse v. Hubert Unverricht mit Partitur. München [2]1988.

Bei, Neda/Wolfgang Förster/Hanna Hacker/Manfred Lang (Hg.): Das lila Wien um 1900. Zur Ästhetik der Homosexualität. Wien 1986.

Bekker, Paul: Beethoven. Berlin [2]1912.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1978.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972 ff.

Benke, Stefanie: Formen im „Teppich des Lebens“ um 1900. Lebensphilosophie, der junge Lukács und die Literatur. Duisburg 2008.

Benn, Gottfried: Gehirne. Novellen. Textkritisch hg. v. Jürgen Fackert. Stuttgart 1974.

Benn, Gottfried: Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Mit einer Einführung hg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt a.M. 1982.

Bernhart, Walter: Masterminding Word and Music Studies. A Tribute to Steven Paul Scher. In: Walter Bernhart/Werner Wolf (Hg.): Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher. Amsterdam, New York 2004, S. xi–xxi.

Binswanger, Ludwig: Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien. Pfullingen 1960.

Blei, Franz: Erzählung eines Lebens. Leipzig 1930.

Bloch, Ernst: Gesamtausgabe in 16 Bänden. Frankfurt a.M. 1977.

Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg 2005 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 539).

Blome, Eva: Androgynität – Dekonstruktion oder Spielart der Geschlechterbinarität. In: Frank Möbus/Gerhard Nasdala/Stefanie Stockhorst/Volker Zimmermann (Hg.): Kleiner Grenzverkehr. Beiträge der interdisziplinären Studentischen Kol-

loquien der Georg-August-Universität Göttingen und der Schillertage in Weimar (1998/99). Norderstedt 2000, S. 91–100.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 1979.

Boekhorst, Peter te: Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von Aldous Huxley, Virginia Woolf und James Joyce. Frankfurt a.M. u.a. 1987 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 14: Angelsächsische Sprache und Literatur; Bd. 176).

Boerner, Peter: Tagebuch. Stuttgart 1969.

Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. 2., neubearbeitete Auflage. Opladen 1997.

Böhme, Hartmut: Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung. Frankfurt a.M. 1989.

Bohleber, Werner: Editorial. In: Psyche 59 (2005), H. 9/10, S. 781–788.

Borchmeyer, Dieter (Hg.): Melancholie und Heiterkeit. Heidelberg 2007.

Bossi, Laura: Melancholie und Entartung. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit 2005, S. 398–411.

Brackert, Helmut/Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erweiterte Ausgabe. Reinbek b.H. [5]1997.

Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt. München 1964.

Broch, Hermann: Die mythische Erbschaft der Dichtung. In: Kommentierte Werkausgabe. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Band 9/2: Schriften zur Literatur 2/Theorie. Frankfurt a.M. 1976, S. 202–211.

Brodsky, Joseph: Das Volk muß die Sprache der Dichter sprechen. Rede bei der Entgegennahme des Nobelpreises für Literatur. Aus dem Amerikanischen von Hans Christoph Buch. In: Ders.: Flucht aus Byzanz. München, Wien 1988, S. 7–20.

Bronson, Bertrand H.: Literatur und Musik. In: James Thorpe (Hg.): Interdisziplinäre Perspektiven der Literatur. Übersetzt aus dem Amerikanischen v. Marianne Burneleit, überarbeitet v. Helmut Jensen. Stuttgart 1977, S. 151–177.

Brown, Calvin S.: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Steven Paul Scher (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984, S. 28–39.

Bruhn, Herbert/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. München u.a. 1985.

Bruns, Georg: Zweifeln am Dasein. Aus der Behandlung eines depressiven Patienten. In: Psyche 59 (2005), H. 9/10, S. 816–842.

Brusatti, Otto: Das Wort macht die Musik. Musikstrukturen in Dichtungen. In: Ders.: Alles schon wegkomponiert. Wien u.a. [2]1997, S. 145–154.

Budde, Elmar: Zum Verhältnis von Sprache, Sprachlaut und Komposition in der neueren Musik. In: Rudolf Stephan (Hg.): Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik. Mainz 1974 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung; Bd. 14), S. 9–19.

Budde, Gudrun: Fuge als literarische Form? Zum Sirenen-Kapitel aus „Ulysses“ von James Joyce. In: Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 195–213.
Bunzel, Wolfgang: Das Prosagedicht im Textfeld ‚kleiner Formen‘ um 1900. In: Thomas Althaus/Wolfgang Bunzel/Dirk Göttsche (Hg.): Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen 2007, S. 123–138.
Burdach, Konrad: Über den Satzrhythmus der deutschen Prosa. In: Sitzungsberichte der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften 1909, S. 520- 535. [Auch in: Ders.: Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes. Erster Band; 2. Teil: Reformation und Renaissance. Halle/Saale 1925 (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte – Buchreihe; Bd. 2), S. 223–242.]
Bürger, Peter: Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit v. Christa Bürger. Frankfurt a.M. 1992.
Bushart, Magdalena: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925. München 1990.
Cadenbach, Rainer: Mythos Beethoven. Ausstellungskatalog. Laaber 1986.
Caduff, Corina: „dadim dadam“ – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln u.a. 1998 (Literatur – Kultur – Geschlecht: Große Reihe; Bd. 12).
Caduff, Corina: Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800. München 2003.
Celano, Thomas von: Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi. Einführung, Übersetzung, Anmerkungen v. Engelbert Grau. Fünfte, unveränderte Auflage. Werl/Westf. 1994 (Franziskanische Quellenschriften; Bd. 5).
Clair, Jean (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst [Anlässlich der Ausstellung „Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst“: Galeries nationales du Grand Palais, Paris (10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006); Neue Nationalgalerie, Berlin (17. Februar bis 7. Mai 2006)]. Ostfildern-Ruit 2005.
Clair, Jean: Musik und Melancholie. In: Ders. (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit 2005, S. 242–245.
Clasen, Sophronius: Legenda antiqua Sancti Francisci: Untersuchung über die nachbonaventurianischen Franziskusquellen, Legenda trium Sociorum, Speculum perfectionis, Actus B. Francisci et Sociorum eius und verwandtes Schrifttum. Leiden 1967 (Studia et documenta Franciscana; Bd. 5).
Cohrs, Benjamin G.: Beethovens Eroica entschlüsselt? Eine Bestandsaufnahme zum 200. Geburtstag. In: www.klassik-heute.de (7. 12. 2004).
Conrad, Klaus: Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns. Stuttgart, New York [5]1987.
Cook, Nicholas: Musikalische Bedeutung und Theorie. In: Alexander Becker/Matthias Vogel (Hg.): Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt a.M. 2007, S. 80–128.

Corbineau-Hoffmann, Angelika: Einführung in die Komparatistik. 2., überarbeitete u. erweiterte Auflage. Berlin 2004.
Coreth, Emerich/Peter Ehlen/Gerd Haeffner/Friedo Ricken: Philosophie des 20. Jahrhunderts. Stuttgart u.a. 1986 (Grundkurs Philosophie; Bd. 10).
Cremerius, Johannes: Einleitung des Herausgebers. In: Ders. (Hg.): Neurose und Genialität. Psychoanalytische Biographien. Frankfurt a.M. 1971, S. 7–25.
Crews, Frederick C.: Literatur und Psychologie. In: James Thorpe (Hg.): Interdisziplinäre Perspektiven der Literatur. Übersetzt aus dem Amerikanischen v. Marianne Burneleit, überarbeitet v. Helmut Jensen. Stuttgart 1977, S. 91–107.
Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Aus dem Englischen übersetzt v. Andreas Mahler. Stuttgart 2002.
Daco, Pierre: Psychologie für jedermann. Aus dem Französischen v. Richard Squire. München 1993.
Dahlhaus, Carl: Musikästhetik. Köln 1967.
Dahlhaus, Carl: Geschichtliche Voraussetzungen. In: Ders.: Musikästhetik. Köln 1967, S. 7–18.
Dahlhaus, Carl: Musik als Text und Werk. In: Ders.: Musikästhetik. Köln 1967, S. 19–27.
Dahlhaus, Carl: Musik als Text. In: Günter Schnitzler (Hg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart 1979, S. 11–28.
Dahlhaus, Carl/Hans Heinrich Eggebrecht: Was ist Musik? Wilhelmshaven [4]2001.
Dávila, Nicolás Gómez: Es genügt, dass die Schönheit unseren Überdruss streift … Aphorismen. Ausgewählt u. hg. v. Michael Klonovsky. Stuttgart 2007.
Demont, Paul: Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit 2005, S. 34–37.
Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Übersetzt v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M. 1976.
Dettmering, Peter: Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M. 1981, S. 7–16.
Deutsch, Otto Erich (Hg.): Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Wiesbaden 1983.
Dilthey, Wilhelm: Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. Rede, gehalten zur Feier des Stiftungstages der militärärztlichen Bildungsanstalten am 2. August 1886. Leipzig 1886.
Dix, Steffen: Heteronymie und Neopaganismus bei Fernando Pessoa. Würzburg 2005 (Epistemata, Reihe Philosophie; Bd. 391).
Döblin, Alfred: Nutzen der Musik für die Literatur. In: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten u. Freiburg i.Br. 1989 (Ausgewählte Werke in Einzelbänden/Begründet von Walter Muschg; Bd. 21), S. 270–273; hier: S. 273.
Dürr, Werner: Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung. Stuttgart 1957.
Eberwein, Elena: Zur Deutung mittelalterlicher Existenz. Bonn, Köln 1933.

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Christoph Michel unter Mitwirkung v. Hans Grüters. In: Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke; Bd. 12 (39). Frankfurt am Main 1999.
Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Aus dem Italienischen v. Günter Memmert. Frankfurt a.M. 1973.
Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. Übersetzt v. Günter Memmert. München 1987 (Supplemente; Bd. 5).
Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe v. Jürgen Trabant. München [9]2002.
Eder, Franz X.: Degeneration, Konstitution oder Erwerbung. Die Konstruktion der Homosexualität bei Richard von Krafft-Ebing und Sigmund Freud. In: Wolfgang Förster/Tobias G. Natter/Ines Rieder (Hg.): Der andere Blick. Lesbischwules Leben in Österreich. Eine Kulturgeschichte. Wien 2001, S. 155–162.
Eggebrecht, Hans Heinrich: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; Bd. 46).
Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik als Tonsprache. In: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977, S. 7–54.
Eggebrecht, Hans Heinrich: Versuch über Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses. In: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977, S. 55–68.
Eggebrecht, Hans Heinrich: Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik. In: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977, S. 113–129.
Eggebrecht, Hans H.: Musik und Sprache. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber 1999 (Spektrum der Musik; Bd. 5), S. 9–14.
Eichendorff, Joseph von: Ahnung und Gegenwart. In: Ders.: Eine Auswahl. Zweiter Band. Ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen v. Eugen Roth. München o.J. [1946], S. 7–362.
Eicher, Thomas/Volker Wiemann: Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. 3., vollständig überarbeitete Auflage. Paderborn u.a. 2001.
Emerson, Ralph Waldo: Natur. Hg. u. neu übersetzt v. Harald Kiczka. Mit dem Nachruf auf Emerson v. Herman Grimm. Zürich 1982.
Emmerich, Wolfgang: Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in vier Jahrzehnten. In: Ders.: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen 1994, S. 175–189.
Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Bearbeitet v. M. Fink u.a. u. dem Redacteur Hofrath Dr. Gustav Schilling. Neue Ausgabe. Zweiter Band: Braga bis F-Moll. Stuttgart 1840.
Engelhardt, Dietrich u.a. (Hg.): Melancholie in Literatur und Kunst. Stuttgart 1990 (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur; Bd. 1).
Erlich, Victor: Russischer Formalismus. Mit einem Geleitwort v. René Wellek. Aus dem Englischen übersetzt v. Marlene Lohner. Frankfurt a.M. 1973.

Ermatinger, Emil (Hg.): Philosophie der Literaturwissenschaft. Berlin 1930.

Ervedosa, Clara: „Vor den Kopf stoßen". Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards. Bielefeld 2008.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004.

Flaubert, Gustave: Die Erziehung der Gefühle. Geschichte eines jungen Mannes. Aus dem Französischen neu übersetzt u. mit Anmerkungen v. Cornelia Hasting. München 2001.

Flemmer, Walter: [Art. zur „Abhandlung über den Ursprung der Sprache"]. In: KLL; Bd. I, Sp. 30–31.

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. 2., durchgesehene Auflage. Darmstadt 2008.

Földényi, László F.: Abgrund der Seele. Goyas „Saturn". Aus dem Ungarischen übersetzt v. Hans Skirecki. München 1994.

Földényi, László F.: Berliner Tagebuch 1988–89. Auszüge. In: Ders.: Ein Foto aus Berlin. Essays, 1991–1994. Aus dem Ungarischen übersetzt v. Hans Skirecki. München 1996, S. 237–306.

Földényi, László F.: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. Aus dem Ungarischen übersetzt v. Akos Doma. München 1999.

Földényi, László F.: „Ein wenig von dieser langweiligen Erde loskommen". Zu Arnold Böcklin. Übersetzt v. Zsuzsanna Gahse. In: Ders.: Das Schweißtuch der Veronika. Museumsspaziergänge. Aus dem Ungarischen v. Hans Skirecki. Frankfurt a.M. 2001, S. 167–184.

Földényi, László F.: Melancholie. Aus dem Ungarischen übersetzt v. Nora Tahy, durchgesehen v. Gerd Bergfleth. Zweite, erweiterte Auflage. Berlin 2004 (Batterien; Bd. 35).

Förster, Wolfgang/Tobias G. Natter/Ines Rieder (Hg.): Der andere Blick. Lesbischwules Leben in Österreich. Eine Kulturgeschichte. Wien 2001.

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Aus dem Französischen v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1973.

Foucault, Michel: Die Abnormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975). Aus dem Französischen v. Michaela Ott. Frankfurt a.M. 2003.

Franzen, Erich: Der Roman und die Wirklichkeit. In: Ders.: Aufklärungen. Essays. Mit einer Nachbemerkung versehen v. Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M. 1964, S. 41–52.

Freud, Sigmund: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt a.M. 2000.

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916–17 [1915–17]). In: Studienausgabe; Bd. I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und neue Folge. Frankfurt a.M. 2000, S. 33–445.

Freud, Sigmund: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1933 [1932]). In: Studienausgabe; Bd. I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und neue Folge. Frankfurt a.M. 2000, S. 447–608.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung (1900). In: Studienausgabe; Bd. II. Frankfurt a.M. 2000.

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie (1917 [1915]). In: Studienausgabe; Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt a.M. 2000, S. 193–212.
Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips (1920). In: Studienausgabe; Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt a.M. 2000, S. 213–272.
Freud, Sigmund: Das Ich und das Es (1923). In: Studienausgabe; Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt a.M. 2000, S. 273–330.
Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). In: Studienausgabe; Bd. V: Sexualleben. Frankfurt a.M. 2000, S. 37–145.
Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse (1921). In: Studienausgabe; Bd. IX: Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion. Frankfurt a.M. 2000, S. 61–134.
Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907]). In: Studienausgabe; Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a.M. 2000, S. 169–179.
Freud, Sigmund: Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus (1930). In: Studienausgabe; Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a.M. 2000, S. 292–296.
Friedlaender, Otto: Der Klub des Wieners. In: Kurt-Jürgen Heering (Hg.): Das Wiener Kaffeehaus. Mit zahlreichen Abbildungen und Hinweisen auf Wiener Kaffeehäuser. Frankfurt a.M., Leipzig 1993, S. 91–97.
Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek b.H. [3]1970.
Friedrich, Martin: Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik. Hohengehren 1973.
Fröhlich, Hans J.: Schubert. München, Wien 1978.
Gábry, György: Lenau und die Musik. In: Lenau Almanach 1965/66, S. 94–97.
Gaier, Ulrich: Heinse und Hölderlin. In: http://philoges.test.sengai.de/.
Geck, Martin: Ludwig van Beethoven. Reinbek b.H. [5]2001.
Geelhaar, Christian: Paul Klee. In: Karin von Maur (Hg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985, S. 422–429.
Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus dem Französischen v. Andreas Knop. Mit einem Nachwort hg. v. Jochen Vogt. München [2]1998.
George, Stefan: Über dichtung. In: Blätter für die Kunst. 2. Folge, H. 4 (1894), S. 122.
George, Stefan/Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Zweite, ergänzte Auflage. München, Düsseldorf 1953.
Gerigk, Horst-Jürgen: Melancholie als Ärgernis: Melvilles „Bartleby". In: Dietrich Engelhardt u.a. (Hg.): Melancholie in Literatur und Kunst. Stuttgart 1990, S. 111–126.
Gier, Albert: Musik in der Literatur. In: Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Hg. v. Peter V. Zima. Darmstadt 1995, S. 61–92.
Gier, Albert/Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt a.M. u.a. 1997 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft; Bd. 127).
Gier, Albert: „Parler, c'est manquer de clairvoyance". Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Albert Gier/Gerold W. Gruber

(Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 9–17.
Glatzel, Johann: Melancholie und Wahnsinn. Beiträge zur Psychopathologie und ihren Grenzgebieten. Darmstadt 1990.
Goertz, Wolfram: Nie, nie, nie sind alle Menschen Brüder. Dieter Hildebrandts beeindruckendes Buch über Beethovens Neunte [Rez. zu Dieter Hildebrandt: Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs. München 2005]. In: Die Zeit vom 17. März 2005.
Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. München 1998.
Grage, Joachim (Hg.): Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und Poetologien. Würzburg 2006 (Klassische Moderne; Bd. 7).
Grau, Engelbert: Quellenkritische Einführung in die Probleme der Fioretti. In: Wissenschaft und Weisheit 48 (1985), S. 102–112.
Grau, Engelbert: Einführung. In: Thomas von Celano: Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi. Einführung, Übersetzung, Anmerkungen v. Engelbert Grau. Fünfte, unveränderte Auflage. Werl/Westf. 1994, S. 29–71.
Grimminger, Rolf/Jurij Murašov/Jörn Stückrath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek b.H. 1995.
Grimminger, Rolf: Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende. In: Rolf Grimminger/Jurij Murašov/Jörn Stückrath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek b.H. 1995, S. 169–200.
Gruhn, Wilfried: Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text. Frankfurt a.M. u.a. 1978.
Gülke, Peter: „Zart Gebild … auf dunklem Grund" – Melancholie und Heiterkeit bei Mozart. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Melancholie und Heiterkeit. Heidelberg 2007, S. 175–188.
Gütersloh, Albert Paris: Eine sagenhafte Figur. München 1985.
Hacker, Hanna/Manfred Lang: Jenseits der Geschlechter, zwischen ihnen. Homosexualitäten im Wien der Jahrhundertwende. In: Neda Bei u.a. (Hg.): Das lila Wien um 1900. Zur Ästhetik der Homosexualität. Wien 1986, S. 8–18.
Hainz, Martin A.: Der Frosch als Wille und Vorstellung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 126 (2007), Sonderheft: Texte, Tiere, Spuren, S. 63–81.
Haller, Rudolf/Friedrich Stadler (Hg.): Ernst Mach – Werk und Wirkung. Wien 1988.
Hansen-Löve, Aage A.: Wieder-Holungen – Zwischen Laut- und Lebensfigur: Jakobson – Kierkegaard – Freud – Kierkegaard. In: Roger Lüdeke/Inka Mülder-Bach (Hg.): Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren. Göttingen 2006, S. 41–92.
Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854. Darmstadt 1991, S. 32.
Hauptmann, Alfred: Menstruation und Psyche. Versuch einer „verständlichen" Inbe-

ziehungsetzung somatischer und psychischer Erscheinungsreihen. In: Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten 71 (1924), S. 1–54.
Hauptmann, Gerhart: Der Narr in Christo Emanuel Quint. Berlin [5]1910.
Hauptmann, Gerhart: Kunst und Literatur. In: Sämtliche Werke; Bd. VI: Erzählungen. Theoretische Prosa. Frankfurt a.M., Berlin 1963, S. 1026–1035.
Hauptmann, Gerhart: Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie. Nachwort v. Fritz Martini. Stuttgart 2006.
Hebbel, Friedrich: Der Mensch und die Mächte. Die Tagebücher. Ausgewählt u. eingeleitet v. Ernst Vincent. Leipzig 1936.
Heering, Kurt-Jürgen (Hg.): Das Wiener Kaffeehaus. Mit zahlreichen Abbildungen und Hinweisen auf Wiener Kaffeehäuser. Frankfurt a.M., Leipzig 1993.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1986.
Heger, Roland: Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts. Erster Teil. Wien 1971 (Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts; Bd. 4).
Heidbrink, Ludger: Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung. München 1994.
Heidbrink, Ludger: Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne. München, Wien 1997.
Heidegger, Martin: Einführung in die Metaphysik. Tübingen 1953.
Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen [13]1976.
Heinemann, Michael: Kleine Geschichte der Musik. Mit 25 Abbildungen. Stuttgart 2004, S. 35.
Henze-Döhring, Sabine: Ein Singspiel aus dem Geist der Restauration: Beethovens „Fidelio". In: Silke Leupold (Hg.): Geschichte der Oper. Bd. 3: Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Laaber 2006, S. 90–96.
Herder, Johann Gottfried: Kalligone. In: Herder's Werke. Nach den besten Quellen revidirte Ausgabe. Achtzehnter Theil: Gott. – Metakritik. – Kalligone. Hg. u. mit Anmerkungen versehen v. Heinrich Düntzer. Berlin o.J. [1879], S. 449–720.
Herder, Johann Gottfried: Volkslieder. Vorrede zum zweiten Theil. In: Herders Werke. Hg. v. Heinrich Kurz. Kritisch durchgesehene Ausgabe mit Beifügung aller Lesarten. Zweiter Band. Leipzig o.J. [1896], S. 64–78.
Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Hg. v. Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart 2001.
Hersant, Yves: Acedia und ihre Kinder. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit 2005, S. 54–59.
Hesse, Eva: Die literarische Reproduktion des Führerprinzips. Anhänger und Rivalen des Faschismus. In: Rolf Grimminger/Jurij Murašov/Jörn Stückrath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek b.H. 1995, S. 479–521.
Hesse, Hermann: Franz von Assisi. Mit Fresken v. Giotto u. einem Essay v. Fritz Wag-

ner. Frankfurt a.M. 1988. [Auch in: Hermann Hesse: Sämtliche Werke. Hg. v. Volker Michels. Bd. 1: Jugendschriften. Frankfurt a.M. 2001, S. 623–660.]
Hesse, Hermann: Musik. In: Sämtliche Werke. Hg. v. Volker Michels. Bd. 13: Betrachtungen und Berichte I: 1899–1926. Frankfurt a.M. 2003, S. 342–347.
Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1979 f.
Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden; Bd. 7: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Frankfurt a.M. 1979, S. 461–427.
Hofmannsthal, Hugo von: Das Tagebuch eines Willenskranken. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden; Bd. 8: Reden und Aufsätze I (1891–1913). Frankfurt a.M. 1979, S. 106–117.
Hofmannsthal, Hugo von: Aufzeichnungen. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden; Bd. 10: Reden und Aufsätze III (1925–1929). Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889–1929. Frankfurt a.M. 1980, S. 303–627.
Holenstein, Elmar: [Art. zu Roman Jakobson]. In: Bernd Lutz (Hg.): Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen. Zweite, aktualisierte u. erweiterte Auflage. Ungekürzte Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 1995, S. 422–423.
Höllerer, Walter: Die Epiphanie als Held des Romans I. In: Akzente 8 (1961), H. 2, S. 125–136.
Höllerer, Walter: Die Epiphanie als Held des Romans II. In: Akzente 8 (1961), H. 3, S. 275–285.
Honegger, Marc/Günther Massenkeil (Hg.): Das große Lexikon der Musik in acht Bänden. Freiburg i.Br. 1978–82.
Horstmann, Ulrich: Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angeschwärztes Gefühl. Essen 1985.
Horstmann, Ulrich (Hg.): Die stillen Brüter. Ein Melancholie-Lesebuch. Hamburg 1992.
Houellebecq, Michel: Gegen die Welt, gegen das Leben. Aus dem Französischen v. Ronald Voullié. Köln 2002.
Houellebecq, Michel: Lebendig bleiben. In: Ders.: Lebendig bleiben und Die schöpferische Absurdität (übersetzt v. Hinrich Schmidt-Henkel u. Hella Faust) sowie Pariser Beton (ein Gespräch zwischen Michel Houellebecq u. Ingeborg Harms). Köln 2006, S. 7–30.
Hügli, Anton/Poul Lübcke (Hg.): Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart. 6., vollständig überarbeitete u. erweiterte Neuausgabe. Reinbek b.H. 2005.
Hühn, Peter/Jörg Schönert: Auswertung der Text-Analysen und Schlussfolgerungen zu den Aspekten von Narratologie, Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse. In: Jörg Schönert/Peter Hühn/Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, New York 2007, S. 311–333.

Hüschen, Heinrich: Der Harmoniebegriff im Musikschrifttum des Altertums und des Mittelalters. In: Gerald Abraham u.a. (Hg.): Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Kassel u.a. 1959, S. 143–150.

Huysmans, Joris-Karl: Tief unten. Übersetzt v. V. H. Pfannkuche. Frankfurt a.M. u.a. 1972.

Ignatieff, Michael: Schwarze Sonne [Rez. zu Stanley W. Jackson: Melancholia and Depression. New Haven 1987 und Julia Kristeva: Soleil Noir. Dépression et mélancolie. Paris 1987]. Aus dem Englischen v. Michael Walter. In: Merkur 42 (1988), H. 9/10, S. 872–878.

Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt a.M. 1971.

Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Frankfurt a.M. 1972 (Ars poetica – Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst; Bd. 8).

Ingarden, Roman: Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk. In: Helicon 1 (1938), H. 1–2, S. 51–67.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. 2., verbesserte u. erweiterte Auflage. Tübingen 1960.

Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen 1962.

Ionesco, Eugène: Der Einzelgänger. Aus dem Französischen v. Lore Kornell. München 1974.

Ionesco, Eugène: Sich im Unerklärlichen erklären. In: Ders.: Gegengifte. Artikel, Aufsätze, Polemiken. München, Wien 1979, S. 132–147.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München [3]1990.

Jakobson, Roman: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M. 1979.

Jakobson, Roman: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a.M. 1992.

Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960]. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M. 1979, S. 83–121.

Jakobson, Roman: Die Dominante [1935]. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M. 1979, S. 212–219.

Jakobson, Roman: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie [1961]. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M. 1979, S. 233–263.

Jakobson, Roman: Ein Blick auf die Entwicklung der Semiotik [1975]. In: Ders.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a.M. 1992, S. 108–135.

Jakobson, Roman: Visuelle und auditive Zeichen [1964/67]. In: Ders.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a.M. 1992, S. 286–300.

James, Henry: Preface. In: The Awkward Age. The Novels and Tales of Henry James; Bd. 9. New York 1963, S. v-xxiv.
Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, S. 3–35.
Jaspers, Karl: Philosophie II: Existenzerhellung. Berlin u.a. [3]1956.
Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M. [4]1974, S. 144–207.
Jehl, Rainer: Melancholie und Acedia. Ein Beitrag zur Anthropologie und Ethik Bonaventuras. Paderborn u.a. 1984 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der Mittelalterlichen Theologie und Philosophie, N.F.; 32).
Jörgensen, Johannes: Der heilige Franz von Assisi. Eine Lebensbeschreibung. Aus dem Dänischen v. Henriette Gräfin Holstein-Ledreborg. Kempten, München 1908.
Jung, C.G.: Psychologie und Dichtung. In: Emil Ermatinger (Hg.): Philosophie der Literaturwissenschaft. Berlin 1930, S. 315–330.
Jung, C.G.: Archetypen. München 2001.
Jünger, Ernst: Sämtliche Werke. Stuttgart 1978 ff.
Jünger, Ernst: Gärten und Straßen. In: Sämtliche Werke; Bd. 2: Tagebücher II. Strahlungen I. Stuttgart 1979, S. 25–221.
Jünger, Ernst: Das abenteuerliche Herz. Zweite Fassung. Figuren und Capriccios. In: Sämtliche Werke; Bd. 9: Essays III. Stuttgart 1979, S. 177–330.
Jünger, Ernst: Sprache und Körperbau. In: Sämtliche Werke; Bd. 12: Essays VI. Fassungen I. Stuttgart 1979, S. 47–99.
Jurgensen, Manfred: Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch. Bern 1979.
Kafka, Franz: Gesammelte Werke. Hg. v. Max Brod. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Frankfurt a.M. 1993.
Kant, Immanuel: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. In: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. II: Vorkritische Schriften bis 1768; Teil 2. Frankfurt a.M. 1968, S. 825–884.
Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart 2006.
Karbusicky, Vladimir: Intertextualität in der Musik. In: Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983 (Wiener Slawistischer Almanach; Bd. 11), S. 361–398.
Karbusicky, Vladimir: Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik. In: Ders. (Hg.): Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens. Darmstadt 1990 (Texte zur Forschung; Bd. 56), S. 1–36.
Karnick, Manfred: Krieg und Nachkrieg: Erzählprosa im Westen. In: Wilfried Barner (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Zweite, aktualisierte u. erweiterte Auflage. München 2006.
Kauppert, Michael/Dorett Funcke (Hg.): Wirkungen des wilden Denkens. Zur strukturalen Anthropologie von Claude Lévi-Strauss. Frankfurt a.M. 2008.

Kayser, Hans: Lehrbuch der Harmonik. Zürich 1950.
Kayser, Wolfgang: Geschichte des deutschen Verses. München [2]1971.
Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule. Bern, München [20]1989.
Kehlmann, Daniel: Ein Buch, an das ich jeden Tag denke. Dankrede zum Doderer-Preis. In: Sinn und Form 58 (2006), H. 6, S. 782–785.
Kerst, Friedrich (Hg.): Die Erinnerungen an Beethoven. Band 1. Stuttgart 1913.
Kierkegaard, Sören: Die Tagebücher. In zwei Bänden ausgewählt u. übersetzt v. Theodor Hacker. Innsbruck 1923.
Kierkegaard, Sören: Gesamtausgabe der Werke in vier Einzelbänden. Hg. v. Hermann Diem und Walter Rest unter Mitwirkung v. Niels Thulstrup u. der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft. München 2005.
Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004.
Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen 2008 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 184).
Klages, Ludwig: aus einer Seelenlehre des Künstlers. In: Blätter für die Kunst. 2. Folge, H. 5 (1895), S. 137–144.
Klein, Melanie: Gesammelte Schriften. Hg. v. Ruth Cycon unter Mitarbeit v. Hermann Erb. Stuttgart-Bad Cannstatt 1995 ff.
Klettke, Cornelia: Die Affinität zwischen Mythos und Musik in der Konzeption von Claude Lévi-Strauss und ihre Übertragung in den postmodernen Mythenroman Michel Tourniers. In: Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 61–81.
Klibansky, Raymond/Erwin Panofsky/Fritz Saxl (Hg.): Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt a.M. 1990.
Kluncker, Karlhans: Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges. Frankfurt a.M. 1974 (Studien zu Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts; Bd. 24).
Knaus, Jakob (Hg.): Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno. Tübingen 1973.
Knaus, Jakob: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno. Tübingen 1973, S. VII–XIV.
Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802. Hg. u. mit einer Einführung versehen v. Nicole Schwindt. Kassel 2001.
Koebner, Thomas (Hg.): Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. München 1989 (Literatur und andere Künste; Bd. 3).
Koebner, Thomas: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. München 1989 (Literatur und andere Künste; Bd. 3), S. 7–9.

Konstantinović, Zoran: Die Transformanz des Zeichens. Zum interdisziplinären Forschungsbereich der Komparatistik. In: Ders.: Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten. Innsbruck u.a. 2000, S. 97–104.

Koopmann, Helmut: Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900. In: Roger Bauer (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1977, S. 73–92

Kraepelin, Emil, zusammen mit Johannes Lange: Psychiatrie. 9., vollständig umgearbeitete Auflage. Bd. 1: Allgemeine Psychiatrie, von Johannes Lange. Leipzig 1927.

Krafft-Ebing, Richard von: Die Melancholie. Eine klinische Studie. Erlangen 1874.

Krafft-Ebing, Richard von: Psychopathia sexualis. Mit Beiträgen v. Georges Bataille u.a. München 1993 (Nachdruck der Ausgabe von 1912).

Kraft, Werner: Der Chandos-Brief und andere Aufsätze über Hofmannsthal. Mit einer Bibliographie aller Veröffentlichungen Werner Krafts erstellt v. Manfred Schlösser. Darmstadt 1977.

Kraus, Karl: Wiener Weltgericht. In: Die Fackel 23 (Dezember 1921), Nr. 583–587, S. 79–80. [Auch in: Ders.: Brot und Lüge. Aufsätze 1919–1924. In: Schriften. Hg. v. Christian Wagenknecht. Band 16. Frankfurt a.M. 1991, S. 187–188.]

Kray, Ralph/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Geschlossene Formen. Würzburg 2005.

Kreutz, Gunter: Musikalische Phrasierung aus historischer und kognitionspsychologischer Sicht. Frankfurt a.M. u.a. 1998 (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik; Bd. 10).

Kris, Ernst: Einleitung. In: Sigmund Freud: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902. London 1950, S. 5–56.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. Übersetzt v. Michel Korinman u. Heiner Stück. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Frankfurt a.M. 1972, S. 345–375.

Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Aus dem Französischen übersetzt u. mit einer Einleitung versehen v. Reinold Werner. Frankfurt a.M. 1978.

Kristeva, Julia: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie. Aus dem Französischen übersetzt v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M. 2007.

Kristeva, Julia: Die neuen Leiden der Seele. Aus dem Französischen v. Eva Groepler. Gießen 2007.

Kristeva, Julia: Der Zwangsneurotiker und seine Mutter. In: Dies.: Die neuen Leiden der Seele. Gießen 2007, S. 56–75.

Kristeva, Julia: Joyce, „The Gracehoper" oder Die Rückkehr des Orpheus. In: Dies.: Die neuen Leiden der Seele. Gießen 2007, S. 195–212.

Kristeva, Julia: Das weibliche Genie – Melanie Klein. Das Leben, der Wahn, die Wörter. Aus dem Französischen v. Johanna Naumann. Gießen 2008.

Krockow, Christian Graf von: Die Entscheidung. Eine Untersuchung über Carl Schmitt, Ernst Jünger und Martin Heidegger. Stuttgart 1958.

Krolow, Karl: Das andere Leben. Frankfurt am Main 1979.

Krolow, Karl: Melancholie. In: Dietrich Engelhardt u.a. (Hg.): Melancholie in Literatur und Kunst. Stuttgart 1990, S. 9–13.

Krolow Karl: Gedicht und Musik als hörbare Landschaft. In: Ders.: Wenn die Schwermut Fortschritte macht. Gedichte, Prosa, Essays. Hg. v. Kurt Drawert. 2., erweiterte Auflage. Leipzig 1993, S. 297–309.

Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien u.a. 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis: Wien modern; Bd. 1).

Krones, Hartmut: Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte. In: Ders. (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien u.a. 2001, S. 11–19.

Kruntorad, Paul: Prosa in Österreich seit 1945. In: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. Hg. v. Hilde Spiel. München 1976, S. 129–289.

Kucher, Primus-Heinz (Hg.): Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Bielefeld 2007.

Kühn, Clemens: Formenlehre der Musik. München [3]1992.

Kühn, Joachim: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk. Berlin u.a. 1975.

Külpe, Oswald: Vorlesungen über Psychologie. Hg. v. Karl Bühler. Leipzig 1920.

Küster, Hansjörg: Schöne Aussichten. Kleine Geschichte der Landschaft. München 2009.

Laffal, Julius: Sprache, Bewußtsein und Erleben. In: Psyche 24 (1970), H. 12, S. 889–894; hier: S. 891.

Lakotta, Beate: Die Natur der Seele. In: Der Spiegel vom 18. April 2005, S. 176–189

Landauer, Karl: Zur psychosexuellen Genese der Dummheit. In: Psyche 24 (1970), H. 6, S. 463–484.

Lange, Wolfgang: Im Zeichen der Dekadenz: Hofmannsthal und die Wiener Moderne. In: Rolf Grimminger/Jurij Murašov/Jörn Stückrath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek b.H. 1995, S. 201–229.

Lange-Eichbaum, Wilhelm: Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathographie des Geistes. 4. Auflage, vollständig neu bearbeitet u. um über 1500 neue Quellen vermehrt v. Wolfram Kurth. München, Basel 1956.

Lange-Eichbaum, Wilhelm/Wolfram Kurth: Genie, Irrsinn und Ruhm. Siebente, völlig neubearbeitete Auflage v. Wolfgang Ritter. München, Basel 1986.

Lacan, Jacques: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. Übersetzt v. Klaus Laermann. In: Schriften I. Ausgewählt u. hg. v. Norbert Haas. 4., durchgesehene Auflage. Weinheim, Berlin 1996, S. 71–169.

Laplanche, J./J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Zweiter Band. Aus dem Französischen v. Emma Moersch. Frankfurt a.M. 1973, S. 582–587.

Léautaud, Paul: Worte, Äußerungen und Anekdoten. Aus dem Französischen v. Daniel Dubbe. In: Krachkultur 11/2007, S. 145–151.

Lenau, Nikolaus: „Ein Mordbrenner, der zugleich Maler wäre“. In: Ulrich Horstmann (Hg.): Die stillen Brüter. Ein Melancholie-Lesebuch. Hamburg 1992, S. 79–82.

Leonhard, Karl: Aufteilung der endogenen Psychosen und ihre differenzierte Ätiologie. Hg. v. Helmut Beckmann. 8. Auflage. Stuttgart, New York 2003.

Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie. Frankfurt a.M. 1998.

Lepenies, Wolf: Das Chamäleon des 20. Jahrhunderts: Jean-Paul Sartre. In: Ders.: Warum war Henry James so schlechter Laune? Geistesarbeiter und ihre Freunde. Berlin 2007, S. 80–91.

Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt v. Robert Fleck. Wien 1990.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit einem Nachwort v. Ingrid Kreuzer. Stuttgart 2003.

Lethen, Helmut: Im Schallraum des 20. Jahrhunderts. Carl Schmitt liest Franz Kafka. In: Heinz-Peter Preußer/Matthias Wilde (Hg.): Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren. Festschrift für Wolfgang Emmerich. Göttingen 2006, S. 92–101.

Lévi-Strauss, Claude: Strukturale Anthropologie. Aus dem Französischen v. Hans Naumann. Frankfurt a.M. 1971.

Lévi-Strauss, Claude: Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte. Übersetzt v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M. 1976.

Lévi-Strauss, Claude: Mythologica IV: Der nackte Mensch 2. Übersetzt v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M. 1976.

Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Hg. v. Adelbert Reif. Frankfurt a.M. 1980.

Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Zur wissenschaftlichen Methode des Strukturalismus. Eine Diskussion mit Paul Ricœur u.a. Übersetzung v. Britta Reif-Willenthal. In: Ders.: Mythos und Bedeutung. Frankfurt a.M. 1980, S. 71–112.

Lévi-Strauss, Claude: Die strukturalistische Tätigkeit. Ein Gespräch mit Marco D'Eramo. Übersetzung v. Max Looser. In: Ders.: Mythos und Bedeutung. Frankfurt a.M. 1980, S. 252–274.

Lévi-Strauss, Claude: Der Blick aus der Ferne. Aus dem Französischen v. Hans-Horst Henschen u. Joseph Vogl. Mit einem Bildteil v. Anita Albus. Frankfurt a.M. 1993.

Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe. Bd. 2: Sudelbücher II. Materialhefte, Tagebücher. Hg. v. Wolfgang Promies. München 1971.

Link, Jürgen: Elemente der Lyrik. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erweiterte Ausgabe. Reinbek b.H. [5]1997, S. 86–101.

Link, Jürgen/Rolf Parr: Semiotische Diskursanalyse. In: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. 2., neubearbeitete Auflage. Opladen 1997, S. 108–133.

Lissa, Zofia: Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik. In: Festschrift für Erich Schenk. Graz u.a. 1962 (Studien zur Musikwissenschaft; Bd. 25), S. 315–346.

Lobsien, Eckhard: Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache. München 1995.

Lohmann, Hans-Martin: Sigmund Freud. Reinbek b.H. [5]2004.

Lohmann, Hans-Martin/Joachim Pfeiffer (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2006.
Lombroso, Cesare: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Mit Bewilligung des Verfassers nach der 4. Auflage des italienischen Originaltextes übersetzt v. A. Courth. Leipzig o.J. [1887].
Loquai, Franz: Künstler und Melancholie in der Romantik. Frankfurt a.M. 1984 (Helicon – Beiträge zur deutschen Literatur; Bd. 4).
Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. 2., aktualisierte u. überarbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar 2007.
Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt v. Rolf Dietrich Keil. München ^{4}1993.
Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i. Br. 1995 (Reihe Litterae; Bd. 32).
Lubkoll, Christine: Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900. In: Dies. (Hg.): Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposion für Gerhard Neumann. Freiburg i.Br. 2002, S. 83–110.
Lucka, Emil: Das Tragische. Erster Teil der Grenzen der Seele. Dritte bis fünfte erweiterte Auflage. Berlin 1917.
Luckner, Andreas: Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie. In: Ulrich Tadday (Hg.): Musikphilosophie. München 2007, S. 34–49.
Lüdeke, Roger/Inka Mülder-Bach (Hg.): Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren. Göttingen 2006 (Münchener Komparatistische Studien; Bd. 7).
Luserke, Matthias: Robert Musil. Stuttgart, Weimar 1995.
Lutz, Bernd (Hg.): Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen. Zweite, aktualisierte u. erweiterte Auflage. Ungekürzte Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 1995.
Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1977.
Lukács, Georg: Das Zerschellen der Form im Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen. In: Ders.: Die Seele und die Formen. Essays. Neuwied, Berlin 1971, S. 44–63.
Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Mit dem Vorwort von 1962. München 1994.
Mach, Ernst: Wozu hat der Mensch zwei Augen? In: Populär-wissenschaftliche Vorlesungen. 3. vermehrte u. durchgesehene Auflage. Leipzig 1903, S. 78–99.
Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Mit 38 Abbildungen. Siebente Auflage. Jena 1918.
Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien 2000.
Mallarmé, Stéphane: Die Musik und Literae. Vorteilhafte Ortsveränderung. In: Kritische Schriften. Französisch und Deutsch. Hg. v. Gerhard Goebel u. Bettina Rommel. Übersetzt v. Gerhard Goebel unter Mitarbeit v. Christine Le Gal. Mit einer Einleitung u. Erläuterungen v. Bettina Rommel. Gerlingen 1998.
Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt a.M. 1990.

Mann, Thomas: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Heinrich Detering. Bd. 21: Briefe 1, 1889–1913. Ausgewählt u. hg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt a.M. 2002.

Marbe, Karl: Über den Rhythmus der Prosa. Vortrag, gehalten auf dem 1. deutschen Kongress für experimentelle Psychologie zu Giessen. Giessen 1904.

Marcuse, Ludwig: Sigmund Freud. Sein Bild vom Menschen. Zürich 1972.

Marti, Madeleine: Hinterlegte Botschaften. Die Darstellung lesbischer Frauen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart 1992.

Martinez, Matias/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München [5]1999.

Marx, Karl/Friedrich Engels: Werke. Berlin 1976.

Matt, Peter von: Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Stuttgart 2001.

Matthias, Klaus: Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse. Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur. Phil. Diss. Lübeck 1956.

Maur, Karin von (Hg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985.

Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Drei Bände. Stuttgart, Berlin 1901 f.

Mauthner, Fritz: Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: A – Intuition. Nachdruck der Erstaugabe von 1910/11. Zürich 1980.

Mauthner, Fritz: Prager Jugendjahre. Frankfurt a.M. 1969.

Mayer, Hans: Die umerzogene Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1945–1967. Berlin 1988.

Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Durchgesehene u. verbesserte Ausgabe. Stuttgart 2001.

Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt a.M. 1980.

Mittenzwei, Johannes: Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht. Halle (Saale) 1962.

Mittenzwei, Johannes: Die Sehnsucht des Romantikers nach Erlösung durch Musik. In: Ders.: Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht. Halle (Saale) 1962, S. 90–179.

Mitterer, Nicola: Liebe ohne Gegenspieler. Androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften". Graz 2007 (Reihe Habilitationen, Dissertationen und Diplomarbeiten; Bd. 13).

Mohler, Armin: Nachwort. In: Ernst Jünger: Capriccios. Eine Auswahl. Hg. mit einem Nachwort v. Armin Mohler. Stuttgart 1953, S.65–69.

Mohr, Georg: „Die Musik ist eine Kunst des ‚innern Sinnes' und der ‚Einbildungskraft'". Affekt, Form und Reflexion bei Christian Friedrich Michaelis. In: Ulrich Tadday (Hg.): Musikphilosophie. München 2007, S. 137–151.

Moritz, Julia: Die musikalische Dimension der Sprachkunst. Hermann Hesse, neu gelesen. Würzburg 2007 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 603).

Mosebach, Martin: Rotkäppchen und der Wolf. München 2006.

Moser, Tilman: Das zerstrittene Selbst. Kafkas Erzählung „Eine kleine Frau". In: Ders.: Das zerstrittene Selbst. Frankfurt am Main 1990, S. 57–70.

Müller, Heiner: „Zur Lage der Nation". Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz. Berlin 1990.

Müller, Karl: Eine Zeit „ohne Ordungsbegriffe"? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel: Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die „Konservative Revolution". In: Primus-Heinz Kucher (Hg.): Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Bielefeld 2007, S. 21–46.

Müller-Blattau, Joseph: Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik. Grundzüge und Probleme. Stuttgart 1952.

Müller-Dyes, Klaus: Literarische Gattungen: Lyrik, Epik, Dramatik. Freiburg i.Br. 1978.

Muschg, Walter: Tragische Literaturgeschichte. Dritte, veränderte Auflage. Bern 1957.

Muschg, Walter: Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. In: Peter Urban (Hg.): Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen. Tübingen 1973, S. 156–177.

Musil, Robert: Gesammelte Werke. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b.H. 1978.

Nabokov, Vladimir: Gesammelte Werke. Hg. v. Dieter E. Zimmer. Reinbek b.H. 1989 ff.

Naumann, Barbara: „Musikalisches Ideen-Instrument". Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990.

Naumann, Barbara (Hg.): Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800. Stuttgart 1994.

Nestroy, Johann: Gesammelte Werke; Bd. VI. Hg. v. Otto Rommel. Wien 1948/49.

Neumann, Gerhard: Androgynie und Inzest – Robert Musils Theorie der Liebe. In: Hans Weichselbaum (Hg.): Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Salzburg-Wien 2005, S. 151–180.

Neumeier, Gerhard: München um 1900. Wohnen und Arbeiten, Familie und Haushalt, Stadtteile und Sozialstrukturen, Hausbesitzer und Fabrikarbeiter, Demographie und Mobilität – Studien zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte einer deutschen Großstadt vor dem Ersten Weltkrieg. Frankfurt a.M. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 3: Geschichte und ihre Hilfswissenschaften; Bd. 655).

Nickel, Rainer: Nachwort. In: Jacobus de Voragine: Legenda aurea. Lateinisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt u. hg. v. Rainer Nickel. Stuttgart 1988, S. 269–280.

Niebelschütz, Wolf von: Goethe in dieser Zeit. Vortrag (1945). In: Ders.: Über Dichtungen. Frankfurt a.M. 1979, S. 160–179.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1980.

Nigg, Walter: Große Heilige. Zürich 1947.

Noltensmeier, Ralf (Hg.): Metzler Sachlexikon Musik. Stuttgart 1998.

Nossik, Boris: Vladimir Nabokov. Die Biographie. Aus dem Russischen v. Renate u. Thomas Reschke. Berlin 1997.

Novalis: Die Fragmente. In: Briefe und Werke; Bd. 3. Hg. v. Ewald Wasmuth. Berlin 1943.

Novalis: Fragmente zur Musik und zum Musikalischen. In: Barbara Naumann (Hg.): Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800. Stuttgart 1994, S. 187–199.

Nünning, Ansgar (Hg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar 2004.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., aktualisierte u. erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2008.

Oestersandfort, Christian: Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung. Tübingen 2006 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Bd. 126).

Ong, Walter J.: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Aus dem Amerikanischen v. Wolfgang Schömel. Opladen 1987.

Ott, Volker: Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1979 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik; Bd. 324).

Peacock, Ronald: Probleme des Musikalischen in der Sprache. In: Steven Paul Scher (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984, S. 154–168.

Pelman: [Rez. zu Hermann Swoboda: Die Perioden des menschlichen Organismus in ihrer psychologischen und biologischen Bedeutung. Leipzig, Wien 1904]. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Bd. 37 (1904), S. 266.

Pessoa, Fernando: Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares. Hg. v. Richard Zenith. Aus dem Portugiesischen übersetzt u. revidiert v. Inés Koebel. Frankfurt a.M. 2006.

Pessoa, Fernando: António Mora – Die Rückkehr der Götter. Übersetzt, hg. u. mit Anmerkungen u. einem Nachwort versehen v. Steffen Dix. Frankfurt a.M. 2008.

Petri, Horst: Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Göttingen 1964 (Schriften zur Literatur; Bd. 5).

Pfoser-Schewig, Kristina (Hg.): Für Ernst Jandl. Texte zum 60. Geburtstag. Werkgeschichte. Wien 1985.

Picard, Hans Rudolf: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 35–60.

Poe, Edgar Allan: Die Philosophie der Komposition. Deutsch von B. Bessmertny. In: Gesammelte Werke; Bd. 6: Die Gedichte und Aufsätze. Hg. v. Franz Blei. München 1922, S. 29–52.

Pollak, Max: Wiener Gaunersprache. In: Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik; Bd. 15 (1904), S. 171–237.

Pomarède, Vincent: „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). Die Landschaft als Zustand der Seele. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit 2005, S. 318–326.

Pongs, Hermann: Psychoanalyse und Dichtung (1933). In: Peter Urban (Hg.): Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen. Tübingen 1973, S. 220–260.
Posner, Roland: Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires „Les Chats". In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt a.M. 1971, S. 224–266.
Postman, Neil: Das Technopol. Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft. Aus dem Amerikanischen v. Reinhard Kaiser. Frankfurt a.M. 1992.
Puff-Trojan, Andreas: Im Zeichen des Adrogynen. Weininger, Serner und die Folgen einer Bewegung. In: Neda Bei u.a. (Hg.): Das lila Wien um 1900. Zur Ästhetik der Homosexualität. Wien 1986, S. 97–107.
Rajewski, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel 2002.
Rank, Otto: Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens. Vierte, vermehrte Auflage. Leipzig u.a. 1925.
Rasch, Wolfdietrich: Fin de siècle als Ende und Neubeginn. In: Roger Bauer u.a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1977, S. 30–49.
Rattner, Josef/Gerhard Danzer: Psychoanalyse heute. Zum 150. Geburtstag von Sigmund Freud (6. Mai 1856). Studienausgabe. Würzburg 2006.
Reich-Ranicki, Marcel: Der Kanon. Die deutsche Literatur. Romane. Frankfurt a.M. 2002.
Reinhardt, Thomas: Claude Lévi-Strauss zur Einführung. Hamburg 2008.
Reis, Walter J.: Formen der freien Assoziation zu Träumen. In: Psyche 24 (1970), H. 2, S. 101–115.
Requadt, Paul: Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals. In: Sibylle Bauer (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt 1968 (Wege der Forschung; Bd. 183), S. 40–76.
Ribot, Théodule: Die Persönlichkeit. Pathologisch-psychologische Studien. Nach der vierten Auflage des Originals mit Genehmigung des Verfassers übersetzt v. F. Th. F. Pabst. Berlin 1894.
Ricklefs, Ulfert (Hg.): Fischer Lexikon Literatur. Frankfurt a.M. 1996.
Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Band II: Zeit und literarische Erzählung. Aus dem Französischen v. Rainer Rochlitz. München 1989 (Übergänge: Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt; Bd. 18/II).
Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. Achte, vollständig umgearbeitete Auflage. Berlin, Leipzig 1916.
Riemann, Hugo: Grundlinien der Musikästhetik (Wie hören wir Musik). Berlin ^{5}1921.
Riemann Musik Lexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Sachteil. Begonnen v. Wilibald Gurlitt, fortgeführt u. hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz u.a. 1967.
Riethmüller, Albrecht (Hg.): Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber 1999 (Spektrum der Musik; Bd. 5).

Rihm, Wolfgang: Dichterischer Text und musikalischer Kontext. In: Günter Schnitzler (Hg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart 1979, S. 29–35.

Rilke, Rainer Maria: Zwei Briefe. In: Europäische Revue 2 (1927), H. 11, S. 273–275.

Rilke, Rainer Maria: Die Sonette an Orpheus. Frankfurt a.M., Leipzig 1999.

Rippl, Gabriele: „If we want pure sound, we want music" (Ezra Pound). Zur intermedialen Ästhetik der klassischen Moderne. In: Joachim Grage (Hg.): Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und Poetologien. Würzburg 2006, S. 87–105.

Roeck, Bernd: „Traumwerck". Die Kunst der Groteske im konfessionellen Zeitalter. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Melancholie und Heiterkeit. Heidelberg 2007, S. 55–80.

Rosen, Charles: Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven. Deutsch v. Traute M. Marshall. Münschen 1983.

Rousseau, Jean Jacques: Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird. In: Ders.: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Übersetzt v. Dorothea Gülke u. Peter Gülke. Wilhelmshaven ^{2}2002, S. 99–168.

Rutschky, Michael: Studien zur psychoanalytischen Interpretation von Literatur. Berlin 1978.

Salinger, J. D.: Der Fänger im Roggen. Nach der ersten Übersetzung (Zürich 1954) neu durchgesehen u. bearbeitet v. Heinrich Böll. Reinbek b.H. 1966.

Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Hg., neu übersetzt u. mit einem Nachwort v. Traugott König. Reinbek b.H. 1981.

Sartre, Jean-Paul: Der Ekel. Mit einem Anhang, der die in der ersten französischen Ausgabe vom Autor gestrichenen Passagen enthält. Deutsch v. Uli Aumüller. Reinbek b.H. 1981.

Sautermeister, Gert: ‚Musik' im literarischen Werk. Dionysische Erbschaft und architektonisches Gefüge. In: Thomas Koebner (Hg.): Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. München 1989 (Literatur und andere Künste; Bd. 3), S. 10–57.

Schäfer, Hans Dieter: Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930. In: Ders.: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945. Frankfurt a.M. u.a. 1984, S. 69–90.

Schalk, Fritz: Fin de siècle. In: Roger Bauer u.a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1977, S. 3–15.

Scheerer, Thomas M.: Textanalytische Studien zur „écriture automatique". Bonn 1974 (Romanistische Versuche und Vorarbeiten; Bd. 49).

Scheithauer, Erich u.a.: Geschichte Österreichs in Stichworten. Teil V: Die Zeit der demokratischen Republik Östererich von 1918 bis 1934. Wien 1983.

Scheitler, Irmgard: Musik als Thema und Struktur in deutscher Gegenwartsprosa. In: Euphorion 92 (1998), H. 1, S. 79–102.

Schenk-Haupt, Stefan: Probleme der literarischen Gattungstheorie und Ansätze zu ihrer Lösung, Teil I. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 38 (2005), H. 2, S. 137–155.

Scher, Steven Paul (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984.

Scher, Steven Paul: Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: Ders. (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984, S. 9–25.

Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet v. Julius Petersen. Weimar 1943 ff.

Schindler, Walter: Über Wilhelm Stekel. In: Wilhelm Stekel: Aktive Psychoanalyse – eklektisch gesehen. Ein Lesebuch. Zusammengestellt, kommentiert, mit eigenen Fällen ergänzt u. hg. v. Walter Schindler. Bern 1980, S. 7–36.

Schlegel, Friedrich: Literarische Notizen 1797–1801. Literary Notebooks. Hg., eingeleitet u. kommentiert v. Hans Eichner. Frankfurt a.M. u.a. 1980.

Schlösser, Anne-Marie/Alf Gerlach (Hg.): Kreativität und Scheitern. Gießen 2001.

Schmeling, Manfred (Hg.): Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis. Wiesbaden 1981 (Athenaion Literaturwissenschaft; Bd. 16).

Schmidt, Wolf Gerhard: Schriftlichkeit und Musikalisierung. Prolegomena zu einer Theorie (spät)romantischer Medienkombination am Beispiel von Schumanns Eichendorff-Lied „Mondnacht“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79 (2005), H. 2, S. 286–306.

Schmidt-Degenhard, Michael: Phänomenologische Begriffsbestimmung der Melancholie. In: Christoph Mundt/Peter Fiedler/Hermann Lang/Alfred Kraus (Hg.): Depressionskonzepte heute: Psychopathologie oder Pathopsychologie? Berlin u.a. 1991, S. 17–32.

Schmitt, Wolfram: Zur Phänomenologie und Theorie der Melancholie. In: Dietrich Engelhardt u.a. (Hg.): Melancholie in Literatur und Kunst. Stuttgart 1990, S. 14–28.

Schmitt-von Mühlenfels, Franz: Literatur und andere Künste. In: Manfred Schmeling (Hg.): Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis. Wiesbaden 1981 (Athenaion Literaturwissenschaft; Bd. 16), S. 157–174.

Schmitter, Sebastian: Basis, Wahrnehmung und Konsequenz. Zur literarischen Präsenz des Melancholischen in den Schriften von Hugo von Hofmannsthal und Robert Musil. Würzburg 2000 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 327).

Schmitz, Bettina: Arbeit an den Grenzen der Sprache – Julia Kristeva. Königstein/Taunus 1998.

Schmitz, Bettina: Julia Kristeva – der Zauber der Sprache oder: Die Alchemie des Wortes in den Lauten. In: http://www.boell-bremen.de/dateien/Bettina_Schmitz_e02.PDF.

Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung. Mit 8 Abbildungen. 2., durchgesehene Auflage. Stuttgart 1997.

Schnitzler, Günter (Hg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart 1979.

Scholz, Wilhelm von: Der Spiegel. Leipzig 1902.

Scholz, Wilhelm von: Der Zufall. Eine Vorform des Schicksals. Die Anziehungskraft des Bezüglichen. Zweite vermehrte Auflage. Stuttgart 1924.

Schömel, Wolfgang: Apokalyptische Reiter sind in der Luft. Zum Irrationalismus und Pessimismus in Literatur und Philosophie zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende. Opladen 1985.

Schömel, Wolfgang: Die Schnecke. Überwiegend neurotische Geschichten. Stuttgart 2002.

Schömel, Wolfgang: Ohne Maria. Stuttgart 2004.

Schömel, Wolfgang: Die Reinheit des Augenblicks. Stuttgart 2007.

Schönau, Walter/Joachim Pfeiffer: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. 2., aktualisierte u. erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2003.

Schönert, Jörg/Peter Hühn/Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, New York 2007 (Narratologia – Beiträge zur Erzähltheorie; Bd. 11).

Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Im Auftrage u. unter Mitwirkung v. Paul Deussen zum ersten Mal vollständig hg. v. Franz Mockrauer. München 1913.

Schopenhauer, Arthur: Neue Paralipomena. Vereinzelte Gedanken über vielerlei Gegenstände. In: Handschriftlicher Nachlaß. Hg. v. Eduard Grisebach. Band 4. Leipzig o.J. [1930].

Schopenhauer, Arthur: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich 1988.

Schraml, Wolfgang: Relativismus und Anthropologie. Studien zum Werk Robert Musils und zur Literatur der 20er Jahre. München 1994.

Schwarz, Olaf: Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900. Kiel 2001.

Schwilk, Heimo (Hg.): Ernst Jünger: Leben und Werk in Bildern und Texten. Stuttgart 1982.

Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg, Wien 1985.

Seidel, Alfred: Bewußtsein als Verhängnis. Aus dem Nachlasse hg. v. Hans Prinzhorn. Bonn 1927.

Seider, Siegfried (Hg.): Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Erster Band: 1794–1797. München 1984.

Seidler, Herbert: Die Dichtung. Wesen – Form – Dasein. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1965.

Seiler, Thomas: Instrumental-, Partiturlyrik, Tonpoesie. Zur Bedeutung musikalischer Begrifflichkeit im schwedischen Modernismus. In: Joachim Grage (Hg.): Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und Poetologien. Würzburg 2006, S. 135–166.

Senn, Walter: Karl Senn (1878–1964). Aus dem Leben und Schaffen. Werkverzeichnis. Innsbruck 1978.

Seybert, Gislinde: George Sand und die Musik. Zur Vermittlung von Musik und Text: „Symphonie pastorale de Beethoven“. In: Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.):

Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 159–168.
Shakespeare, William: Romeo und Juliette. Ein Trauerspiel. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. Im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur nach der ersten Zürcher Ausgabe von 1762 bis 1766 neu hg. v. Hans u. Johanna Radspieler. Zürich 1995.
Simmel, Georg: Gesamtausgabe. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1989 ff.
Simmel, Georg: Zur Psychologie der Frauen. In: Gesamtausgabe; Bd. 2: Aufsätze 1887 bis 1890. Frankfurt a.M. 1989, S. 66–102.
Simmel, Georg: Böcklins Landschaften. In: Gesamtausgabe. Bd. 5: Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900. Frankfurt a.M. 1992, S. 96–104.
Simmel, Georg: Die Großstädte und das Leben. In: Gesamtausgabe; Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908; Bd. I. Frankfurt a.M. 1995, S. 116–131.
Simmel, Georg: Philosophie des Abenteuers. In: Gesamtausgabe; Bd. 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918; Bd. 1. Frankfurt a.M. 2001, S. 97–110.
Sloterdijk, Peter: Kündigung des Familienvertrages. In: Kurt Kreiler/Claudia Reinhardt/Peter Sloterdijk (Hg.): In irrer Gesellschaft. Verständigungstexte über Psychotherapie und Psychiatrie. Frankfurt a.M. 1980, S. 9–11.
Sloterdijk, Peter: Sphären I – Blasen, Mikrosphärologie. Frankfurt a.M. 1998.
Sloterdijk, Peter: La musique retrouvée. In: Ders.: Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Peter Weibel. Hamburg 2007, S. 8–28.
Solomon, Andrew: Saturns Schatten. Die dunklen Welten der Depression. Aus dem Amerikanischen v. Hans Günter Holl unter Mitarbeit v. Carl Freytag. Frankfurt a.M. 2001.
Sontag, Susan: Im Zeichen des Saturn. Aus dem Amerikanischen v. Werner Fuld. In: Dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays. München, Wien 1981, S. 125–146.
Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München 1990.
Spengler, Oswald: Ich beneide jeden, der lebt. Die Aufzeichnungen ‚Eis heauton' aus dem Nachlaß. Düsseldorf 2007.
Spiegel der Vollkommenheit des hl. Franziskus. Auf Grund gedruckter und ungedruckter Quellen hg. v. Dr. Hanns Schönhöffer. Mit einem Titelblatt. Freiburg i.Br. 1922.
Spiel, Hilde: Die österreichische Literatur nach 1945. Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Die zeitgenössische Literatur Österreichs. Kindlers Literaturgeschichte. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945. Zürich, München 1976, S. 11–127.
Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn u.a. 1997.
Stadler, Friedrich: Ernst Mach – Zu Leben, Werk und Wirkung. In: Rudolf Haller/Friedrich Stadler (Hg.): Ernst Mach – Werk und Wirkung. Wien 1988, S. 11–63.
Städtke, Klaus: Form. Zur Geschichte eines ästhetischen Grundbegriffs. In: Ralph Kray/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Geschlossene Formen. Würzburg 2005, S. 13–33.
Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich, Freiburg i.Br. [8]1968.

Starobinski, Jean: Die Tinte der Melancholie. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit 2005, S. 24–31.

Stefano, Giovanni di: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik. In: Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 120–143.

Stegmaier, Werner: [Art. zu Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung]. In: Interpretationen. Hauptwerke der Philosophie. Von Kant bis Nietzsche. Von Werner Stegmaier unter Mitarbeit von Hartwig Frank. Stuttgart 1997, S. 274–303.

Steinbauer, Herta: Die Psychoanalyse und ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge mit besonderer Berücksichtigung von Freuds Theorie der Literatur und seiner Deutung dichterischer Werke. Zugleich ein Beitrag zur philosophischen Anthropologie. Basel, Boston 1987 (Basler Beiträge zur Philosophie und ihrer Geschichte; Bd. 11).

Steiner, George: Ein Orpheus mit seinen Mythen: Claude Lévi-Strauss. In: Ders.: Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. Deutsch v. Axel Kaun. Frankfurt a.M. 1973, S. 138–154.

Steiner, George: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort v. Botho Strauß. Aus dem Englischen v. Jörg Trobitius. München, Wien 1990.

Steiner, George: Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe. Aus dem Englischen v. Nicolaus Bornhorn. Mit einem Nachwort v. Durs Grünbein. Frankfurt a.M. 2006.

Stekel, Wilhelm: Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes. Wiesbaden 1909.

Stekel, Wilhelm: Die Träume der Dichter. Eine vergleichende Untersuchung der unbewußten Triebkräfte bei Dichtern, Neurotikern und Verbrechern. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes. Wiesbaden 1912.

Stekel, Wilhelm: Das liebe Ich. Grundriß einer neuen Diätetik der Seele. Berlin 1913.

Stekel, Wilhelm: Onanie und Homosexualität. Die homosexuelle Neurose. Zweite, verbesserte u. vermehrte Auflage. Berlin, Wien 1921.

Stekel, Wilhelm: Psychosexueller Infantilismus. Die seelischen Kinderkrankheiten der Erwachsenen. Berlin, Wien 1922.

Stekel, Wilhelm: Masken der Sexualität (Der innere Mensch). 2. u. 3. Auflage. Wien 1924.

Stekel, Wilhelm: The Life Story of a Pioneer Psychoanalyst. Edited by Emil A. Gutheil. With an Introduction by Hilda Stekel. New York 1950.

Stekel, Wilhelm: Wege zum Ich. Psychologische Orientierungshilfen im Alltag. Hg. u. bearbeitet v. Friedrich Scheidt. München 1972.

Stephan, Rudolf (Hg.): Musik. Das Fischer Lexikon. Frankfurt a.M. 1957.

Strauß, Botho: Die Widmung. München 1980.

Stumm, Gerhard/Alfred Pritz/Paul Gumhalter/Nora Nemeskeri/Martin Voracek (Hg.): Personenlexikon der Psychotherapie. Wien, New York 2005.

Sulloway, Frank J.: Freud. Biologe der Seele. Jenseits der psychoanalytischen Legende. Hohenheim 1982.
Swoboda, Hermann: Die Perioden des menschlichen Organismus in ihrer psychologischen und biologischen Bedeutung. Leipzig, Wien 1904.
Swoboda, Hermann: Studien zur Grundlegung der Psychologie. Leipzig, Wien 1905.
Swoboda, Hermann: Harmonia animae. Leipzig, Wien 1907.
Swoboda, Hermann: Das Siebenjahr. Untersuchungen über die zeitliche Gesetzmäßigkeit des Menschenlebens. Band I: Vererbung. Leipzig, Wien 1917.
Szondi, Peter: Celan-Studien. Frankfurt a.M. 1972.
Tadday, Ulrich: Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung. Stuttgart, Weimar 1999.
Tadday, Ulrich (Hg.): Musikphilosophie. München 2007 (Musik-Konzepte Neue Folge XI/2007).
Taschenführer zur ICD–10 Klassifikation psychischer Störungen. Mit Glossar und Diagnostischen Kriterien ICD–10: DCR–10. Übersetzt u. hg. v. H. Dilling u. H.J. Freyberger. Nach dem englischsprachigen Pocket Guide v. J.E. Cooper. Bern u.a. 1999.
Tellenbach, Hubertus: Melancholie. Problemgeschichte – Endogenität – Typologie – Pathogenese – Klinik. Vierte, erweiterte Auflage mit einem Exkurs in die manisch-melancholische Region. Mit einem Geleitwort v. Freiherr V. E. v. Gebsattel. Berlin u.a. 1983.
Tellenbach, Hubertus: Schwermut, Wahn und Fallsucht in der abendländischen Dichtung. Hürtgenwald 1992 (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur; Bd. IV).
Theunissen, Michael: Melancholie und Acedia. Motive zur zweitbesten Fahrt in der Moderne. In: Ludger Heidbrink: Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne. München, Wien 1997, S. 16–41.
Thiel, Eberhard: Sachwörterbuch der Musik. Stuttgart 1962.
Tholen, Toni: Form und Gewalt. Zum ästhetisch-ethischen Konservatismus bei Hugo von Hofmannsthal. In: Jan Andres/Wolfgang Braungart/Kai Kauffman (Hg.): „Nichts als die Schönheit. Ästhetischer Konservatismus um 1900. Frankfurt/New York 2007 (Historische Politikforschung; Bd. 10), S. 188–204.
Thorpe, James (Hg.): Interdisziplinäre Perspektiven der Literatur. Stuttgart 1977 (Kunst und Gesellschaft; Bd. 19).
Thurnher, Eugen u.a. (Hg.): „Kakanien" – Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Wien 1991 (Schriftenreihe der österreichisch-ungarischen gemischten Kommission für Literaturwissenschaft; Bd. 2).
Titzmann, Michael: Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München [3]1993.
Titzmann, Michael: Psychoanalytisches Wissen und literarische Darstellungsformen des Unbewußten in der Frühen Moderne. In: Ders.: Realismus und Frühe Moderne. Beispielinterpretationen und Systematisierungsversuche. Hg. v. Lutz Hagestedt.

München o.J. [2009] (Reihe Theorie und Praxis der Interpretation; Bd. 7), S. 330–376.

Todorov, Tzvetan: Die Kategorien der literarischen Erzählung. In: Heinz Blumensath (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln 1972 (Neue wissenschaftliche Bibliothek; Bd. 43), S. 263–294.

Urban, Bernd/Winfried Kudszus: Kritische Überlegungen und neue Perspektiven zur psychoanalytischen und psychopathologischen Literaturinterpretation. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation. Darmstadt 1981 (Ars interpretandi; Bd. 10), S. 1–22.

Urban, Peter (Hg.): Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen. Tübingen 1973 (Deutsche Texte; Bd. 24).

Urban, Peter: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen. Tübingen 1973, VII- XLVI.

Vaget, Hans Rudolf: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt a.M. 2006.

Vischer, Friedrich Theodor: Auch Einer. In: Ausgewählte Werke in acht Teilen. Hg. u. eingeleitet v. Theodor Kappstein. Fünfter Teil: Auch Einer. Bd. I. Leipzig 1919.

Voegelin, Eric: Autobiographische Reflexionen. Hg., eingeleitet u. mit einer Bibliographie versehen v. Peter J. Opitz. Aus dem Englischen v. Caroline König. München 1994.

Vogel, Alexius: Die historische Entwicklung der Gewichtsmauer. In: Günther Garbrecht (Hg.): Historische Talsperren. Stuttgart 1987, S. 47–55.

Vogel, A.: Historische Sperrenbauten im monarchistischen Österreich bis zum Beginn des alpinen Speicherbaues. In: Wasser + Boden 37 (1985), H. 8, S. 372–376.

Voragine, Jacobus de: Legenda aurea. Lateinisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt u. hg. v. Rainer Nickel. Stuttgart 1988.

Vratz, Christoph: Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg 2002 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 371).

Wagner, Manfred: Musikalisierung der Sprache und Todessehnsucht im Wien des 20. Jahrhunderts. In: Hartmut Krones (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien u.a. 2001, S. 21–26.

Wais, Kurt: Mallarmé. Dichtung, Weisheit, Haltung. München 1952.

Walitschke, Michael: Im Wald der Zeichen. Linguistik und Anthropologie – Das Werk von Claude Lévi-Strauss. Tübingen 1995.

Walter, Michael: Musik und Sprache: Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung. In: Ders. (Hg.): Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie. München 1992 (Materialität der Zeichen, Reihe A; Bd. 10), S. 9–31.

Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin 1917.

Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Unveränderter reprografischer Nachdruck der ersten Auflage, Leipzig 1926. Heidelberg 1968.

Wassermann, Jakob: Engelhart oder Die zwei Welten. Mit einem Nachwort v. Wolfdietrich Rasch. München 1973.

Wege, Carl: Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz. Frankfurt a.M. 2000.
Weichselbaum, Hans (Hg.): Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Salzburg-Wien 2005 (Trakl-Studien; Bd. XXIII).
Weiner, Marc A.: Music and the Subversive Imagination. In: James M. McGlathery (Hg.): Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages. Columbia 1992 (Studies in German Literature, Linguistics and Culture; Bd. 66), S. 292–315.
Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Im Anhang Weiningers Tagebuch, Briefe August Strindbergs sowie Beiträge aus heutiger Sicht v. Annegret Stopczyk, Gisela Dischner u. Roberto Calasso. München 1997.
Weininger, Otto: Metaphysik (Enthaltend die Idee einer universellen „Symbolik", Tierpsychologie [mit ziemlich vollständiger Psychologie des „Verbrechers"] etc.). In: Ders.: Über die letzten Dinge. Im Anhang: Theodor Lessing, „Otto Weininger". München 1980, S. 121–140.
Weisstein, Ulrich: Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik? In: Steven Paul Scher (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984, S. 40–60.
Wellek, Albert: Die Polarität im Aufbau des Charakters. System der konkreten Charakterkunde. Dritte, neubearbeitete u. wesentlich erweiterte Auflage. Bern, München 1966.
Wellek, Albert: Gefühl und Kunst. In: Ders.: Witz – Lyrik – Sprache. Beiträge zur Literatur- und Sprachtheorie mit einem Anhang über den Fortschritt der Wissenschaft. Bern, München 1970, S. 120–143.
Weyers, Raymund: Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik. Regensburg 1976 (Kölner Beiträge zur Musikforschung; Bd. 88).
Wiener Psychoanalytische Vereinigung (Hg.): Die Onanie. Vierzehn Beiträge zu einer Diskussion der „Wiener Psychoanalytischen Vereinigung". Wiesbaden 1912 (Diskussionen der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung; H. 2).
Wiese, Benno von: Die Novelle. 4., durchgesehene Auflage. Stuttgart 1963.
Wiesmayr, Elisabeth: Vexierbilder des Geschlechts. In: Neda Bei u.a. (Hg.): Das lila Wien um 1900. Zur Ästhetik der Homosexualität. Wien 1986, S. 114–125.
Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Aus dem Englischen v. W. Fred u. Anna von Planta. Zürich 1986.
Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte u. erweiterte Auflage. Stuttgart 1989.
Wilson, Eric G.: Unglücklich glücklich. Von europäischer Melancholie und amerikanischer Happiness. Aus dem Amerikanischen übersetzt v. Susanne Held. Stuttgart 2009.
Wiora, Walter: „Die Kultur kann sterben". Reflexionen zwischen 1880 und 1914. In: Roger Bauer (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1977, S. 50–72.

Wirth, Hans-Jürgen: Das Menschenbild der Psychoanalyse: Kreativer Schöpfer des eigenen Lebens oder Spielball dunkler Triebnatur. In: Anne-Marie Schlösser/Alf Gerlach (Hg.): Kreativität und Scheitern. Gießen 2001, S. 13–40.

Wolf, Werner: The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam – Atlanta, GA 1999 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; Bd. 35).

Wolf, Werner: Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: Suzanne M. Lodato/Suzanne Aspden/Walter Bernhart (Hg.): Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam, New York 2002 (Word and Music Studies; Bd. 4), S. 13–34.

Wolfersdorf, Manfred: Krankheit Depression erkennen, verstehen, behandeln. Bonn 2000.

Wolff, Philip: Die Essenz des Menschseins. Erst durch Musik konnte sich der Homo sapiens entwickeln – Rhythmus und Klang haben ihm Kraft und Intelligenz gegeben. In: Süddeutsche Zeitung WISSEN. Heft 07, Januar 2006, S. 44–59.

Wolpert, Lewis: Anatomie der Schwermut. Über die Krankheit Depression. Aus dem Englischen v. Sylvia Höfer. München 2008.

Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagbuch. 7. Auflage, durchgesehen u. ergänzt v. Ekkehard Kreft. Göttingen 1980.

Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik. München 1911.

Wunberg, Gotthart: Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur. Stuttgart u.a. 1965 (Sprache und Literatur; Bd. 25).

Wunberg, Gotthart: Öffentlichkeit und Esoterik. Zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals. In: Ferdinand van Ingen u.a. (Hg.): Dichter und Lesen. Studien zur Literatur. Groningen 1972 (Utrechter Beiträge zur Allgemeinen Literaturwissenschaft; Bd. 14), S. 47–75.

Wunberg, Gotthart/Johannes Braakenburg (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart 1981.

Wunberg, Gotthart: Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900. In: Jacques Le Rider/Gérard Raulet (Hg.): Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte. Tübingen 1987 (Deutsche Textbibliothek; Bd. 7), S. 91–116.

Zehentreiter, Ferdinand: „Das höchste Geheimnis der Wissenschaften vom Menschen“. Claude Lévi-Strauss’ methodologische Huldigung an die Musik. In: Michael Kauppert/Dorett Funcke (Hg.): Wirkungen des wilden Denkens. Zur strukturalen Anthropologie von Claude Lévi-Strauss. Frankfurt a.M. 2008, S. 364–380.

Ziehen, Th.: [Rez. zu Alfred Hauptmann: Menstruation und Psyche. Versuch einer „verständlichen“ Inbeziehungsetzung somatischer und psychischer Erscheinungsreihen (1924)]. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Bd. 97 (1925), S. 300–301.

Zima, Peter V.: Roman, Novelle, Psychoanalyse. In: Eugen Thurnher u.a. (Hg.): „Kaka-

nien“ – Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Wien 1991 (Schriftenreihe der österreichisch-ungarischen gemischten Kommission für Literaturwissenschaft; Bd. 2), S. 85–100.
Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995.
Ziolkowski, Theodore: James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 35 (1961), H. 4, S. 594–616.
Zola, Emile: Ein feines Haus. Ins Deutsche übertragen v. Gerhard Krüger nach der v. Maurice Le Blond besorgten Gesamtausgabe. Mit einem Nachwort v. Rita Schober u. Anmerkungen sowie 35 Illustrationen v. Kurt Schmischke. München 1976.
Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 5., vermehrte Auflage. München 1974.

8.4 Nachschlagewerke

KLL Kindlers Literatur Lexikon. Deutsche Ausgabe wissenschaftlich vorbereitet von Wolfgang von Einsiedel unter Mitarbeit zahlreicher Fachberater. 7 Bände und Ergänzungsband. Zürich 1965–1974.
KLL3 Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart, Weimar 2009.
MGG1 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hg. v. Friedrich Blume. Kassel, Basel 1951–1986.
MGG2 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet v. Friedrich Blume. 2., neu bearbeitete Ausgabe. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a. 1994 ff.

8.5 Internetquellen

http://www.bibel-online.net/ (= Luther Bibel 1912).
http://boell-bremen.de/ (= Heinrich Böll Stiftung Bremen/Hannah Arendt Preis für politisches Denken e.V.)
http://www.derkanon.de/romane (= „Der Kanon“. Die deutsche Literatur. Romane. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki).
http://www.diss.fu-berlin.de (= Dissertationen Online).
http://www.klassik-heute.de/ („Lauschangriff“).
http://www.koelnklavier.de/ („Tonartencharakteristik“).
http://www.nderf.org/ (= *N*ear *D*eath *E*xperience *R*esearch *F*oundation).
http://philoges.test.sengai.de/ (= *Philo*sophische *Ges*ellschaft Bad Homburg e.V.).

http://www.sbg.ac.at/lwm/lwmstart.html (= Interaktives Lernpaket „*L*iteratur in der *W*iener *M*oderne").
http://www.stadtbibliothek.wien.at/ („Österreichiche Verlagsgeschichte").

9 Anhang

Anhang A: Legende der Vortragszeichen
Quelle: Divertimento No V. Ser. n. 14.254 d. ÖNB, pag. 21.

Anhang B: Detail-Kompositionsskizze zu „Divertimento No III“
Quelle: Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 7r.

Anhang C: Gesamt-Kompositionsskizze zu „Divertimento No IV“
Quelle: Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 96v.

Anhang D: Detail-Kompositionsskizze zu „Divertimento No IV“
Quelle: Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110 d. ÖNB, fol. 94v.

Anhang E: Schlussakkord zu „Divertimento No V“
Quelle: Skizzenbuch No V. 1926. Ser. n. 14.110. d. ÖNB, fol. 40r.

Anhang F: Fragment zu „Divertimento No VI“
Quelle: „Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“. Nach Ludwig van Beethovens sechster Symphonie. H.I.N. 223.183 d. WBR.

Anhang G: Detail-Kompositionsskizze zu „Divertimento No VI“
Quelle: Skizzenbuch No VI. 1926. Ser. n. 14.111 d. ÖNB, fol. 4v.

Anhang H: Tabellarische Erfassung rekurrenter Größen im „Divertimento No IV“

Anhang I: Tabellarische Erfassung rekurrenter Größen im „Divertimento No VI“ (inkl. Fragment zu „Divertimento No VI“)

VORTRAGSZEICHEN etc. 21

Ein "Divertimento" (Unterhaltungs=Stück) -im allgem. 4=Satz=Form, mit oder ohne Intermezzo -ist vor allem für Z u h ö r e r bestimmt. Es soll vom Vortragenden womöglich auswendig gelernt und - genau dem Text entsprechend - ohne Ablesen frei gesprochen werden.

Den Vortrag regeln die - <u>bei der Lectüre entbehrlichen</u> - Vortragszeichen (r o t) :

Unsere Schrift selbst enthält schon solche: Absatz, Gedankenstrich, gesperrte Schrift (oder einfache Unterstreichung) etc. etc. Diese erscheinen hier erweitert:

1.) Durch allgemeine Bezeichnung der jeweil. Gesamthaltung des Vortrages - wobei der üblichen musikal. Ausdrucksweise gefolgt wird: Allegro - Nicht zu schnell - [illegible] - etc. etc. Die am Anfange eines "Satzes" stehende derartige Bezeichnung bildet immer das Grundtempo (Tempo I.)

2.) Ebenso im Detail durch die entsprechenden Anweisungen: accelerando - decrescendo - < und > etc. etc.

3.) Ebenso speziell für die Lautstärke : f., p., ppp., etc. etc.

4.) Wichtiger als diese allgemeinen Anweisungen aber sind folgende Zeichen:

- 𝄐 corona wie in der Musik - lange aushalten.
- | in der Zeile, neben einer Interpunktion und diese noch verstärkend - oder auch allein: deutliche C ä s u r .
- ref. Referat = Prosa, bloss "berichtend" - ruhiger und "gleichmütiger" vorzutragen.
- sub. subito - plötzlicher Einsatz, pointiert; auch: sub. f. = plötzlich stark, sub. p. = plötzlich leise etc. etc.
- — unter einem Wort - das W. heraushebend markieren.
- ‗ unter einem Wort - das W. ebenso wie früher markieren, nur noch schärfer und kürzer.
- / über einer Silbe - scharfer Accent.

→ stehende, → steigende, → fallende Stimmlage!

9.1 Anhang A: Legende der Vortragszeichen

VORTRAGSZEICHEN etc.

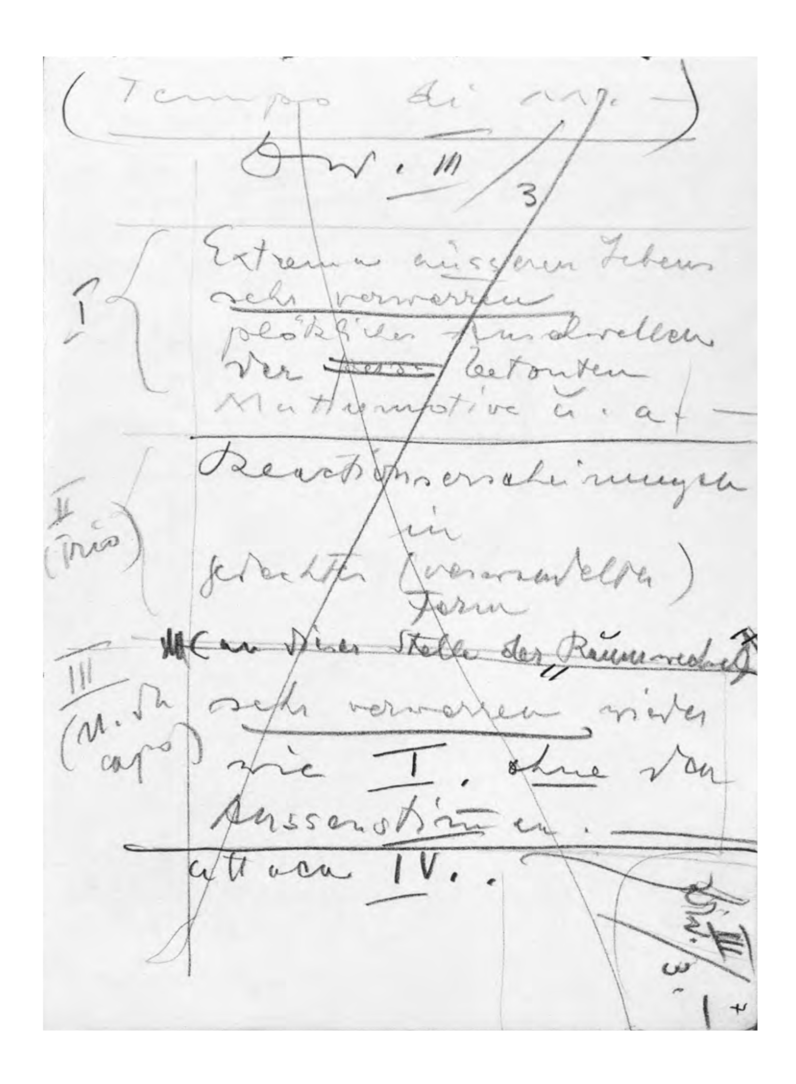
Ein „Divertimento“ (Unterhaltungs=Stück) – im allgem. 4=Satz=Form, mit oder ohne Intermezzo – ist vor allem für Zuhörer bestimmt. Es soll vom Vortragenden womöglich auswendig gelernt und – genau dem Text entsprechend – ohne Ablesen frei gesprochen werden.
Den Vortrag regeln die – *bei der Lectüre entbehrlichen* – Vortragszeichen
(rot):

Unsere Schrift selbst enthält schon solche: Absatz, Gedankenstrich, gesperrte Schrift (oder einfache Unterstreichung) etc. etc. Diese erscheinen hier erweitert:

1.) Durch allgemeine Bezeichnung der jeweil. Gesamthaltung des Vortrages – wobei der üblichen musikal. Ausdrucksweise gefolgt wird: Allegro – Nicht zu schnell – etc. etc. Die am Anfange eines „Satzes“ stehende derartige Bezeichnung bildet immer das Grundtempo (Tempo I.)
2.) Ebenso im Detail durch die entsprechenden Anweisungen: accelerando – decrescendo – < und > etc. etc.
3.) Ebenso speziell für die Lautstärke: f., p., ppp., etc. etc.
4.) Wichtiger als diese allgemeinen Anweisungen aber sind folgende Zeichen:

⊙ corona wie in der Musik – lange aushalten.
| in der Zeile, neben einer Interpunktion und diese noch verstärkend – oder auch allein: deutliche Cäsur.
ref. Referat = Prosa, bloss „berichtend“ – ruhiger und „gleichmütiger“ vorzutragen.
sub. subito – plötzlicher Einsatz, pointiert; auch: sub. f. = plötzlich stark, sub. p. = plötzlich leise etc. etc.
– unter einem Wort – das W. heraushebend markieren.
= unter einem Wort – das W. ebenso wie früher markieren, nur noch schärfer und kürzer.
/ über einer Silbe – scharfer Accent.

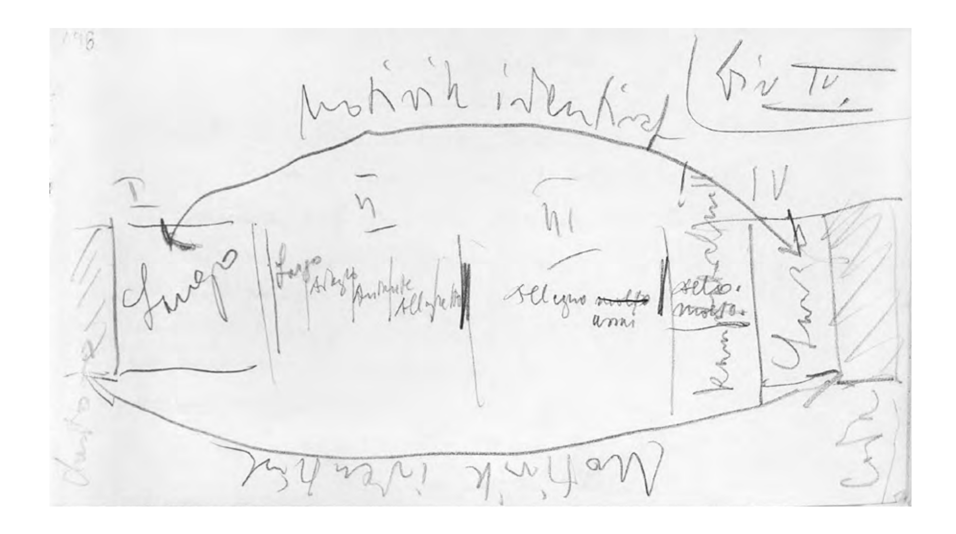
→ stehende Stimmlage. ↗ steigende Stimmlage. ↘ fallende Stimmlage!


Extremen äusseren Lebens
sehr verworren
plötzliches Anschwellen
der betonten
Muttermotive u. a.
Reaktionserscheinungen
in
gedachter (verwandelter)
Form
sehr verworren wieder
wie I. ohne den
Aussenstimmen.
etwa IV.

9.2 Anhang B: Detail-Kompositionsskizze zu „Divertimento No III"

Tempo di M.
Div. III/3

I	Extrema *äusseren* Lebens *sehr verworren* plötzliches Anschwellen der ⟨[unlesbar]⟩ betonten Muttermotive u.a.
II (Trio)	Reactionserscheinungen in gedeckter (verwandelter) Form
	(an dieser Stelle der „Raumwechsel")
III (M. da capo)	*sehr verworren* wieder wie I. *ohne* den [sic!] Aussenstimmen.
	attaca IV.


motivisch identisch
I
II
III
IV
Largo
Adagio
Andante
Allegretto
Allegro
assai

9.3 Anhang C: Gesamt-Kompositionsskizze zu „Divertimento No IV“

Div IV

Motivik identisch: Largo und Largo (oberer Pfeil).

Satz I

Satz II

Presto Largo

Largo Adagio Andante Allegretto

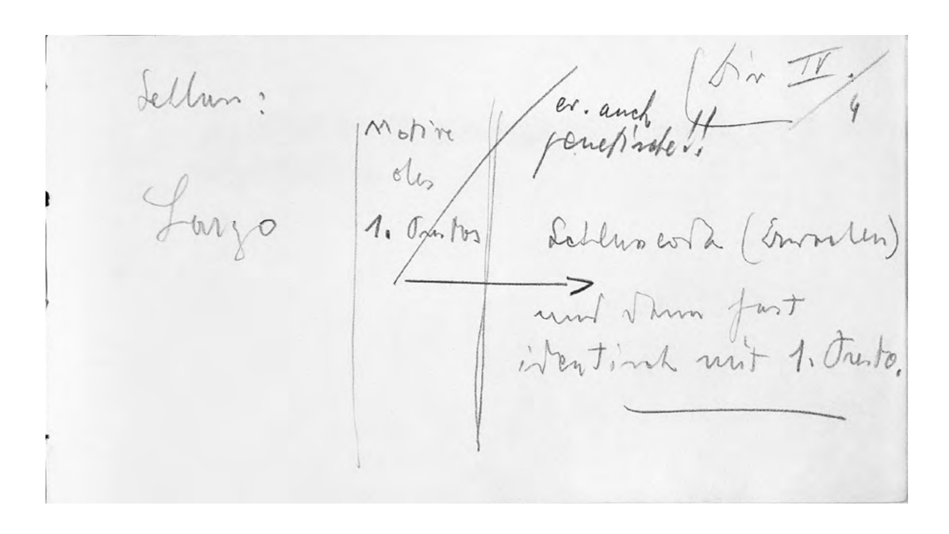
Satz III

Satz IV

Allegro assai

Allo. molto. Largo Coda
Kampfabschnitt

Motivik identisch: Presto und Coda (unterer Pfeil).

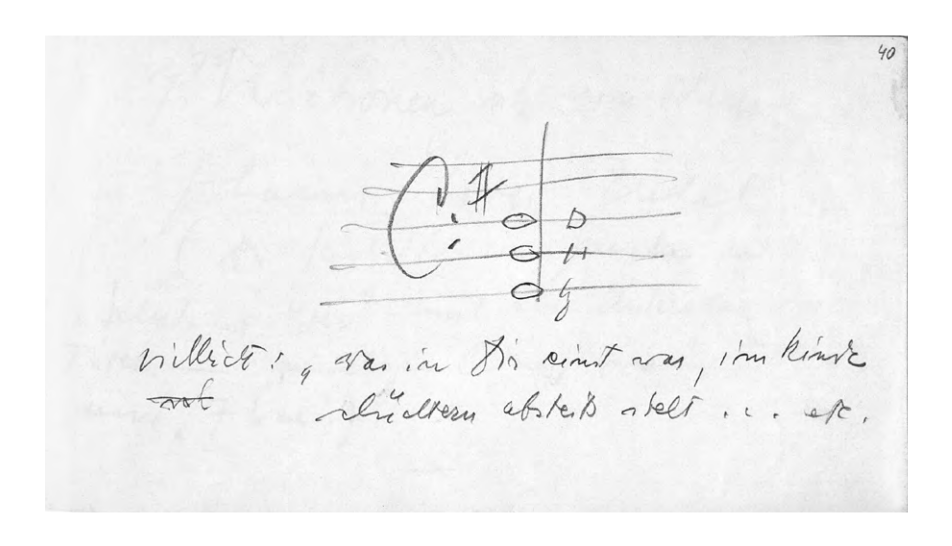


9.4 Anhang D: Detail-Kompositionsskizze zu „Divertimento No IV"

Div IV./4

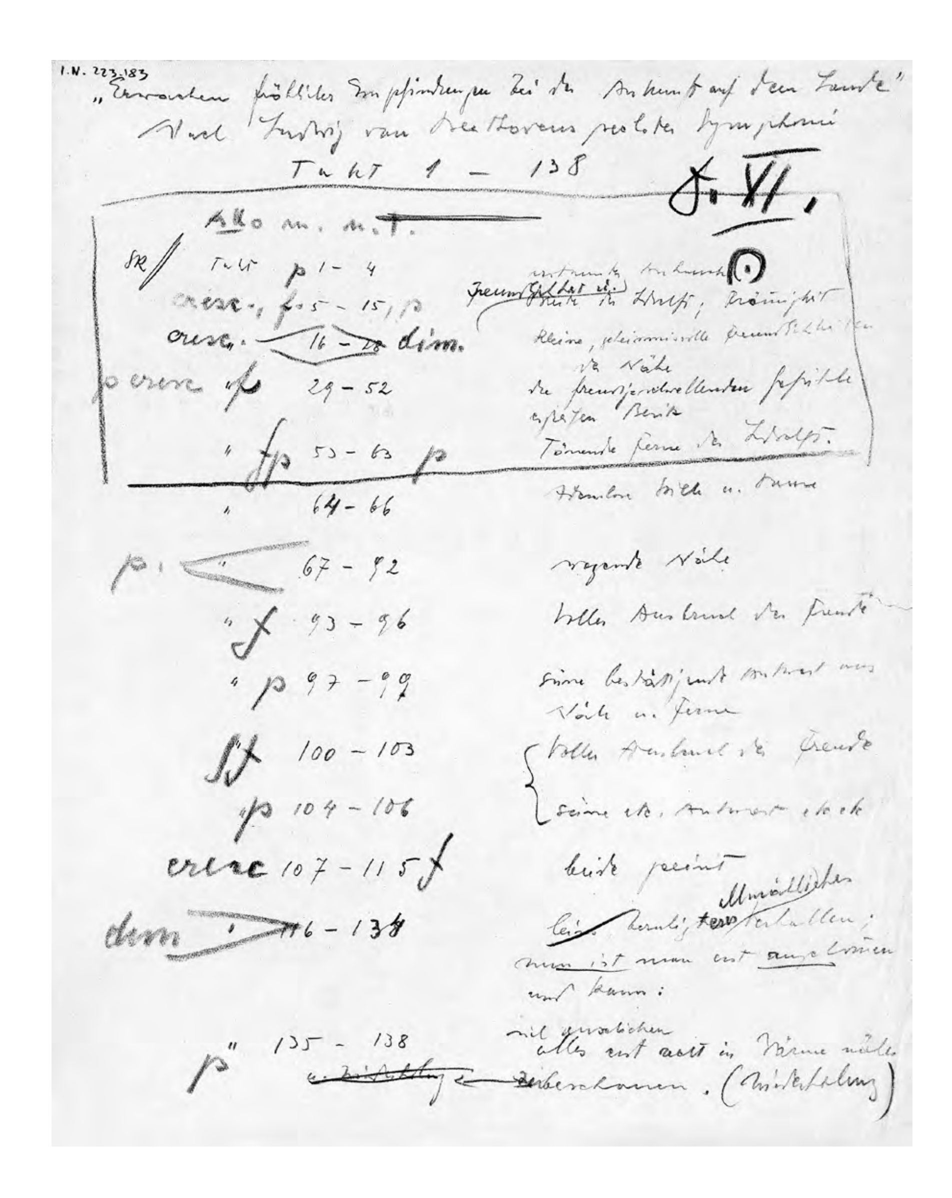
Schluss:				
Largo	|	Motive	|	
		des		
		1. Prestos*		Schlusscoda (Erwachen)
				und dann fast
				identisch mit 1. Presto

* ev. auch genetische!!



9.5 Anhang E: Schlussakkord zu „Divertimento No V“

vielleicht: „was in Dir einst war, im Kinde schüchtern abseits steht … etc.


I.N. 223.183

„Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande"
Nach Ludwig van Beethovens sechster Symphonie
Takt 1 – 138

F. VI.

All° m. n. T.

Takt p 1 – 4
cresc., f 5 – 15, p
cresc. 16 – 28 dim.
p cresc. ff 29 – 52
" fp 53 – 63 p
" 64 – 66
p < " 67 – 92
" f 93 – 96
" p 97 – 99
ff 100 – 103
p 104 – 106
cresc 107 – 115 f
dim > 116 – 138
p " 135 – 138

Kleine, geheimnisvolle Freundlichkeiten der Nähe
die freudeschwellenden Gefühle
Tönende Ferne des Waldes.
volle Ausdruck der Freude
seine bestätigende Antwort aus Nähe u. Ferne
volle Ausdruck der Freude
seine etc. Antwort etc etc
beide vereint
nun ist man erst angekommen
und kann:
alles erst recht in Nähe u. Ferne
(Mitteilung)

9.6 Anhang F: Fragment zu „Divertimento No VI“

„Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“
Nach Ludwig van Beethovens sechster Symphonie

Takt 1–138

D. VI.

Allo m. n. t. [= Allegro ma non troppo]

Takt	p	1–4	erstaunter Anhauch ⊙
	cresc., f.	5–15 , p	Freundlichkeit u. Breite der L[an]dsch[a]ft; Frömmigkeit
	cresc. <	16–28 > dim.	Kleine, geheimnisvolle Freundlichkeiten der Nähe
	p cresc f	29–52	die freudigschwellenden Gefühle ergreifen Besitz
	fp	53 –63 p	Tönende Ferne der L[an]dsch[a]ft.
		64–66	Atemlose Stille u. Pause
	p. <	67–92	wogende Nähe
	f	93–96	Voller Ausbruch der Freude
	p	97–99	süsse bestätigende Antwort aus Nähe u. Ferne
	ff	100–103	Voller Ausbruch der Freude
	p	104–106	süsse etc. Antwort etc etc
	cresc	107–115 f	beide geeint
	dim >	116–134	⟨leises⟩ beruhigteres allmähliches Verhallen; nun *ist* man erst *angekommen* und kann:
	p	135–138	sich anschicken alles erst recht in Wärme näher zu beschauen. (Wiederholung)

Wie versammelt aber ⟨war [unlesbar]⟩ im Umkreis war all⟨e⟩' die tönende ⟨Dunkelheit⟩ Welt, versammelt und gebannt, rund um das Musikzimmer, wenn die Mutter am ⟨Klaviere⟩ Flügel sass. Silberne Spinnweben – so zog es sich über die vorgestellten Dinge ringsum, und sie ordneten sich alle⟨s⟩ nach den Tönen und schienen teilzunehmen daran; ⟨und alles lebte nur in diesen Tönen und bekam durch sie seinen Sinn⟩ so wurde das ⟨Musik⟩Instrument⟨zimmer⟩ ⟨gleichsam⟩ der leuchtende Mittelpunkt für Viktoria's dunkle ⟨tönende⟩ Welt, deren Bild ⟨sich⟩ rund um diese Mitte ⟨erstreckte[?]⟩ Gestalt gewann.

⟨Als das Mädchen etwas herangewachsen war, wurde sie einst⟩

Einmal wurde sie auch in die Stadt mitgenommen, die Eltern ⟨wollten⟩ fuhren dorthin, um ein Concert zu besuchen, nach langer Zeit das erste Mal wieder: von dem Kinde aber wollten sie sich nicht trennen. Auch war ihnen nicht entgangen, ⟨welche Wirkung⟩ wie sehr Musik auf ⟨das⟩ die ⟨Kind⟩ Kleine ⟨Lo⟩ wirkte; vielleicht konnte man ⟨der Kleinen⟩ ihr eine Freude damit bereiten? –

Der Saal – Viktoria sass zwischen den Eltern und hielt deren Hände – welche Menge ⟨von⟩ scharrende⟨n⟩r, schleifende⟨n⟩r, klappernde⟨n⟩r, ⟨hüstelnde⟨nr⟩ Bewegung; aber als das Orchester ⟨leise⟩ zu stimmen begann, horchte sie auf. Dann wurde es verhältnismässig still – lange nicht still genug für Viktoria! – und dann begann diese Musik. –

nach Beethoven 6. Symphonie I Takt 1 – 138.

Allegro ma non troppo

p Ein erstaunlicher Anhauch trifft mich, ein zarter; freier hallen meine Schritte, ⟨[unlesbar]⟩ frischer schmeckt die Luft: und da fallen meine Blicke schon in ⟨die⟩ sanftgewellte Hügelferne. – ⊙ < Wie ein Choral, ⟨fromm und zu Gottes des Schöpfers Ehre⟩ schlicht und freundlich dehnt f und hebt sich das Land, nah und grün, und fern dort unter schräger, flutender Sonne. > p Aber das Herz ist fast zu eng noch, alles in ⟨[unlesbar]⟩ einem beseligten Einatmen zu erfassen; gern ⟨bleib' ich⟩ verweilt es ⟨noch⟩ bei den summenden, < piepsenden, zirpenden kleinen Freuden nah am Wege, beim schwellenden Voggellaut [sic], beim Gepiepse u. Gehusche in der durchsonnten Hecke⟨,⟩ und am sonnig erwärmten Waldsaum … > Indem reift man erst heran zu solchem Übermaß freundlicher Wonnen, jetzt wird schon der Schritt ⟨beweg⟩ rascher, bewegter das Blut, hindurch durch den Wald, Sonnenstreifen unterm Laub, hinausgetreten auf die Wiese, und rückwärts, welch' ⟨freundlicher⟩ samtener grüner Durchblick; nimm Besitz mein Herz, getrost, hier darfst Du ⟨ja⟩ verweilen: da ist schon die Sonne mit allen Düften der grünen Welt ganz hindurchgetreten durch den Leib, durchflutend, und sie nimmt das Herz, das ihr jubelnd entgegenschlägt, in ihre sanfte grosse Hand! ……… fp Der Blick aber verlässt jetzt die Nähe, freier legt er sich in die geöffnete Landschaft hinaus, er folgt ⟨er⟩ dem stürmenden Zuge des Herzens ⟨nach, das sich da hinausschwingt, befreit –⟩

p > Und aus der Ferne und Weite der Landschaft, wo schräge, flutende Sonne ein Weiherstück aus dem Hintergrund leuchtend hebt: von dort kommt ernst und

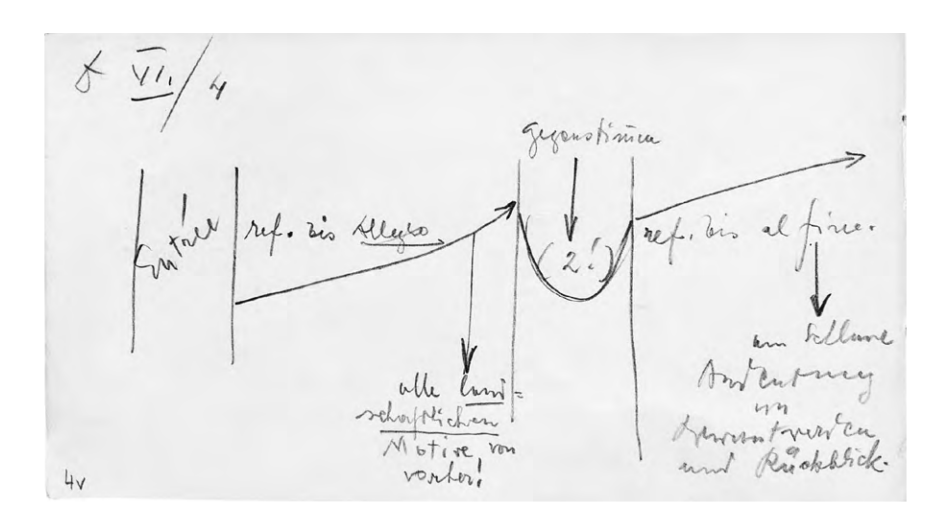
gedämpft ein Widerhall, das Tönen und Sprechen ⟨von Gottes⟩ erschlossener Erde selbst, ein freundliches Rätsel. |-| Und Stille. – Und leise steigt das Blut wieder … ⟨Oh wogende Nähe, ihr Felder hier, sanfter, rauschender⟩ … fass’ ich’s? Was sucht das Auge dahinten im Fernen, das Auge, dem die Nähe zu reich ist, zu süss, zu stark … P < Oh wogende Feldpracht, Dehnung, sanft spielt der Wind, hebt Wolke auf Wolke von Duft auf aus der gesegneten Erde, der ich ein Kind bin, das heimgekommen ist, ganz hingeschmiegt mein Herz, hier wohnst Du, hier bleibe, RALL es ist Dein. ⊙ Der Wald nimmt es auf in seinen sonnigen Rand – Gezitter, Geraschel: ⟨,(den Ton jedes einzelnen Blattes kannst Du unterscheiden)⟩: dahinter ⟨fast⟩ wandert der Wind schon fast in großen, unzerteilten Massen der Wälder: und jetzt – ⟨kommt eine neue Welle⟩ heran eine neue Welle!, sie nimmt ⟨die Einzelstimmen auch auf, das Laubgeraschel –⟩ alle Stimmen auf, ⟨– und dann⟩ hinweg geht es im Schwunge ⟨hinweg⟩ und drüber, belebt, erhöht, treibt an, braust davon: und wieder werden die kleinen Stimmen in der Stille hörbar – – – F Ach, wie kann sich das Herz da fassen, es bricht auf, es jubelt hinaus und hinauf und hinab: süss tönen Widerhall und Antwort; P schöner noch als des Menschen Freude ist Gottes erhabenes, ⟨stilles⟩ schlichtes Werk. Freundlich hallt es den Jubel zurück, teilnehmend dran, ⟨bis⟩ dass mein Herz und die geöffnete Welt⟨,⟩ der fernblaue Himmel ⟨und⟩, FF die dichtgrüne Nähe sich beseligt verschmelzen[⟨s⟩], ⟨aufb⟩ einig aufbrennend in einem Feuerstrahl der Freude. –

DIM > Jetzt lässt sich’s erst näher fassen, mit allmählich beruhigterem Blut. – Jetzt, überwältigt und doch ungestillt: noch einmal geöffnet die Brust all dieser Wone [sic]. –

Sie ⟨flüsterte⟩ bewegte die Lippen, drückte die ⟨Eltern der Hände⟩ Hände der Eltern … jetzt beugten sich Vater und Mutter ein wenig zu ihr her. Sie sahen das kleine Gesicht leuchtend von Seligkeit, fast nicht irdisch mehr – –„Es ist wie bei uns daheim“ sagte sie „wie wenn man wieder ⟨zu uns⟩ nachhause kommen würde …“ flüsterte sie.

Niemand im ganzen Saale stand an diesem Abend so ⟨im begnadeten innigsten in der Gnade des⟩ tief im Hörens [sic] wie ⟨die kleine Blinde⟩ dieses Kind; sie ⟨wurde vom⟩ begriff den Sinn kleinster Einzelheiten, so ⟨hörte⟩ horchte sie zu⟩, mit solcher Schärfe: ⟨das blinde Kind dem [unlesbar] Helden⟩ wahrhaftig, das war ein „Erwachen fröhlicher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“.

Editorische Notiz:
Die Eigentümlichkeiten des Originals wurden weitestgehend beibehalten. So weit sie erkennbar gewesen sind, wurden durchgestrichene Stellen in spitzen Klammern ⟨ ⟩ wiedergegeben. Das für Doderer typische einfache „m“ mit Balken darüber wurde zum Doppel-„m“ erweitert. Nicht entzifferbare Stellen sind als solche in eckigen Klammern [ ] angezeigt, ebenso die eine oder andere orthographische oder grammatische Korrektur. In Kapitälchen erscheinen Tempoangabe und dynamische Hinweise, die im Original mit rotem Buntstift vermerkt sind.



9.7 Anhang G: Detail-Kompositionsskizze zu „Divertimento No VI“

D VI./4

Gegenstimmen

| Entrée | ref. bis *Allegro* | (2 !) | ref. bis al fine.

alle *land-*
schaftlichen
Motive von
vorher!

am Schluss
Andeutung von
Bewusstwerden
und Rückblick

9.8 Anhang H: Tabellarische Erfassung rekurrenter Grössen im „Divertimento No IV“

	Satz 1 Presto/Largo (E 91, 8–94, 21; insges. 131 Z.)	Satz 2 Largo/Adagio/ Andante/Allegretto (E 94, 24–102, 8; insges. 312 Z.)	Satz 3 Allegro Assai (E 102, 9–112, 12; insges. 401 Z.)	Satz 4 Allo. Molto./Largo (E 112, 14–128, 16; insges. 642 Z.)
Großmotive				
Motiv: „Und eilen wir“ Sequenz A + A’	„Und eilen wir gleich hundertmal in die Landschaft, die unser verdorbenes Auge nicht ruhevoll mehr erfaßt, klagen wir den Wäldern und tragen wir den Schrei bis unter den Himmel: den Schrei, welch’ Antlitz diese unsere Welt heut’ hat, daß alles in den Städten zusammenrinnt, versäuert und verdirbt, wie in verschmutztem Gefäß – so weit haben wir’s doch gebracht, daß in eisernen Schienen der Zwang dieses Zeitalters hingeht wie ein Sturmbock, den nicht Klage, nicht Protest mehr beschwören, verhallend, in den Mund zurückgeschlagen wie die Stimme eines Kindes, das gegen den Sturm rufen will: durch bricht der stumpfe Zwang, pflügt eine ‚glorreiche‘ Gasse durch Haufen blutiger Herzen.“ (91, 10–22)			„Und eilen wir gleich hundertmal in die Landschaft, die unser verdorbenes Auge nicht ruhevoll mehr erfaßt, klagen wir den Wäldern und tragen wir den Schrei bis unter den Himmel: den Schrei, welch’ Antlitz diese unsre Welt heut’ hat, daß alles in den Städten zusammenrinnt, versäuert und verdirbt, wie in verschmutztem Gefäß – dahin mußten wir’s doch bringen, daß in eisernen Schienen der Zwang dieses Zeitalters hingeht wie ein Sturmbock, den nicht Klage, nicht Protest mehr beschwören, verhallend, in den Mund zurückgeschlagen wie die Stimme eines Kindes, das gegen den Sturm rufen will: durch bricht der stumpfe Zwang, pflügt eine ‚glorreiche‘ Gasse durch Haufen blutiger Herzen.“ (128, 5–16)

Motiv: „durch bricht der stumpfe Zwang" Sequenz B + B' + B"	„durch bricht der stumpfe Zwang, pflügt eine ‚glorreiche' Gasse durch Haufen blutiger Herzen." (91, 20–22) „Durch bricht der stumpfe Zwang, pflügt eine ‚glorreiche' Gasse durch Haufen blutender Herzen." (91, 39–40)			„durch bricht der stumpfe Zwang, pflügt eine ‚glorreiche' Gasse durch Haufen blutiger Herzen." (128, 14–16)
Motiv: „Mädchen (schmal, rot)" Sequenz C + C' + C"	„oder haben wir etwa ein schmales Mädchen durch die wimmelnde Stadtwüste wandeln sehen, tief führten ihre schrägen Augen in das Haupt hinein wie erleuchtete Gänge –" (91, 32–35)	„Eine kam, die war fast ein Kind noch, ein zartes Mädchen mit hellrotem Haar: tief führen ihre schrägen Augen in das Haupt hinein wie erleuchtete Gänge." (99, 39–100, 2)	„und inmitten der zerbrochenen öden Stadtwüste schwankt ihm das Bild des rötlichen, schmalen Mädchens: tief führen ihre schrägen Augen in das Haupt hinein wie erleuchtete Gänge." (108, 31–34)	
Motiv: „Augen wie Gänge" Sequenz D ff.	„tief führten ihre schrägen Augen in das Haupt hinein wie erleuchtete Gänge –" (91, 34–35)	„tief führen ihre schrägen Augen in das Haupt hinein wie erleuchtete Gänge." (100, 1–2)	„tief führen ihre schrägen Augen in das Haupt hinein wie erleuchtete Gänge." (108, 33–34)	„Ich liebe Laila. Von ihren Augen führen zwei Gänge tief hinein." (112, 33–36)
Motiv: „Schwester" Sequenz E + E'	„Oder haben wir eine kleine Schwester gehabt, eine vierzehnjährige blonde" (91, 36–37)	„Und dann kam Adams kleine blonde Schwester." (100, 3)		
Motiv: „Herzwelt" Sequenz F ff.	„im Anblick eines Kinderkopfes oder der Frau, in unserer bedrängten, beengten Herzwelt in irgendeinem Stockwerk" (92, 3–5) „Frau und Kinder, Herzwelt im hohen Stockwerk." (93, 22)	„Frau und Kinder, die bedrängte Herzwelt, die da einst war, im hohen Stockwerk." (98, 30–31) „Eine kam aus bedrängter Herzwelt in irgendeinem Stockwerk, heil und gesund samt den Kindern" (99, 33–34)		„Wenn er die Frauen jetzt sah: jene, die seine Herzwelt einst gewesen war" (125, 7–8)
Motiv: „rundvoll und dunkeläugig" Sequenz G ff.	„es ist viel zu weich, dies Antlitz, rundvoll und dunkeläugig, es erträgt, es duldet nur stumpfem Zwange	„ein gutes Gesicht, ja fast zu weich dies Antlitz, rundvoll und dunkeläugig, es ertrug ja nur stump-		„und jene andere, rundvoll und dunkeläugig, ein schauendes, gutes Gesicht:" (125, 9–10)

	gehorchend“ (92, 16–18) „Dies Antlitz, rundvoll und dunkeläugig, wie bewegt war sie, jedesmal wenn sie kam, welch warmhinfließendes Herz!“ (93, 18–19)	fem Zwange gehorchend“ (99, 35–37)		
Motiv: „Von allen Seiten fliegen die Züge“ Sequenz H + H’ + H”	„Von allen Seiten fliegen die Züge heran, münden in die gläsernen Höhlen der Hallen“ (92, 18–19)		„Von allen Seiten fliegen die Züge heran an die riesigen Städte, münden in die gläsernen Höhlen der Hallen!“ (103 39–104, 1) „Von allen Seiten fliegen die Züge heran, münden in die gläsernen Höhlen der Hallen …“ (108, 34–35)	
Motiv: „Schale“ Sequenz I + I’	„das Antlitz wird zur Schale, die nach außen schützt und schließt“ (92, 28–29)			„eine gewisse Art und Weise, in der bei manchen Bewohnern der Insel der Blick sich verschleierte, das Antlitz zur Schale wurde, die nach außen schützte und schloß“ (125, 39–126, 1)
Motiv: „Jetzt brüllen die Sirenen“ Sequenz J + J’ + J”	„Jetzt brüllen die Sirenen los, während die Sonne ungesehn hinter dickem Rauch versinkt, ein Dampfer läuft durch den Hafen und drängt platschende Wellen an den Kai“ (92, 38–40)		„Jetzt brüllen die Sirenen los, während die Sonne ungesehen hinter dickem Rauch versinkt! Ein Dampfer läuft durch den Hafen und drängt platschende Wellen an den Kai …“ (104, 1–3) „Jetzt brüllen die Sirenen los, während die Sonne ungesehen hinter dickem Rauch versinkt …“ (108, 35–37)	

Motiv: „die ganze Stadt unter sich zerbrechend“ Sequenz K + K’	„aber man könnte erwarten, daß die Welle an den Häusern hinaufschlägt, die Straßenschlucht mit Verkehr füllt bis an den Rand, bis an den First der Häuser, überschäumend, die Dächer überschwemmend, und wieder herabträufend, die ganze Stadt unter sich zerbrechend und begrabend, sich selbst zertrampelnd.“ (93, 5–10)			„ja, man könnte fast meinen, daß diese Welle an den Häusern hinaufschlägt, die Straßenschlucht mit Verkehr füllt bis an den Rand, bis an den First der Häuser, überschäumend, die Dächer überschwemmend, und wieder herabträufend, die ganze Stadt unter sich zerbrechend und begrabend, sich selbst zertrampelnd – – –“ (127, 39–128, 4)
Motiv: „beugt und späht“ Sequenz L + L’ + L”	„diesen Schafnasigen kennt er schon von weitem, wie der Mann sich da herausbeugt und voranspäht“ (93, 36–37)		„[…] und glaubte plötzlich, diesen Mann zu kennen, diesen Schafsnasigen, wie er sich da herausbeugte und voranspähte auf die am Ufer Versammelten.“ (102, 30–32)	„er lehnte da am Bug des einen Bootes, ein langer schafsnasiger Mensch, und beugte sich vor, spähend und wartend.“ (122, 5–7)
Motiv: „Schlag, Schluß“ Sequenz M ff.	„Schlag, Schluß, tiefe, pulvrige Dunkelheit. –“ (93, 40)		„Schlag, Schluß, tiefe, pulvrige Dunkelheit.“ (108, 38) „zu erfahren vom bergenden, rettenden Erfolge – oder daß alles umsonst gewesen sei, Schlag, Schluß!“ (109, 2–4) „„geheimnisvolles Geschöpf, ein einzigmal herausgeboren in die Welt, Schlag, Schluß, tiefe, pulvrige Dunkelheit. –“ (109, 9–11) „Krone des Lebens, erstmalig aufgeschlagene Äuglein – Schlag, Schluß. –“ (109, 13–14)	

			„knapp vor Triumph noch alles abdeckend: Schlag, Schluß, tiefe, pulvrige Dunkelheit. –“ (109, 36–37)	
Motiv: „Deiner ruhigen Hebung“ Sequenz N + N’	„Hornton des Morgens. Deiner ruhigen Hebung entgeht nicht, wer auch gern in Nacht verbliebe: neu springt er auf: zu Tat und Qual und Liebe.“ (94, 15–17)	„Gleichmaß des Lebens, deiner ruhigen Hebung entgeht nicht, wer auch gern in Nacht verbliebe: durch bricht der stumpfe Zwang;“ (96, 18–20)		
Motiv: „mit einzelnen Pfiffen“ Sequenz O + O’ + O”	„Die Vögel setzen mit einzelnen Pfiffen, dann aber voll und mit Trillern ein. Früher Schein steht offenkundig über dem grauen Meere. Dann rötet sich der Himmel.“ (94, 19–21)	„Die Vögel setzen mit einzelnen Pfiffen, dann aber voll und mit Trillern ein.“ (101, 31–32)		„Die Vögel setzen mit einzelnen Pfiffen, dann aber voll und mit Trillern ein. Früher Schein steht über dem rollenden Meere. Dann rötet sich der Himmel.“ (124, 10–12)
Motiv: „Früher Schein“ Sequenz P + P’ + P”	„Früher Schein steht offenkundig über dem grauen Meere. Dann rötet sich der Himmel.“ (94, 20–21)	„Früher Schein steht über dem rollenden Meere. Dann rötet sich der Himmel.“ (101, 39–40)		„Früher Schein steht über dem rollenden Meere. Dann rötet sich der Himmel.“ (124, 11–12)
Motiv: „heraufgetretener Morgen“ Sequenz Q + Q’ + Q”		„Vor dem schon völlig heraufgetretenen Morgen zerreißen endlich die Wolken an einer Stelle:“ (94, 26–27) „Vor dem nun völlig heraufgetretenen Morgen zerreißen endlich die Wolken an einer Stelle:“ (97, 4–5)		„Vor dem bald völlig heraufgetretenen Morgen zerreißen endlich die Wolken an einer Stelle:“ (124, 13–14)
Motiv: „der Sonne machtvoller Schein“ Sequenz R ff.		„der Sonne machtvoller Schein bricht durch, wallt in schräger Bahn herab auf das beruhigtere Meer, auf den feuchten, hochüberspülten Sandstrand der grünen Insel.“ (94, 27–30)		„‚… Der Sonne machtvoller Schein bricht durch, wallt in schräger Bahn herab auf den Strand der grünen, friedlichen Insel … Des Meeres sanfte Brandung schüttet und plantscht, von gleichen Pausen geteilt …‘“ (116, 30–33)

	„und ist gestern die Welt vergangen, heut bricht der Sonne machtvoller Schein durch, wallt in schräger Bahn herab auf das beruhigtere Meer; und gegen Abend sprüht ein leichter, spielender Regen.“ (97, 31–34)	
	„der Sonne machtvoller Schein bricht durch, wallt in schräger Bahn herab auf das beruhigtere Meer, auf den feuchten, hochüberspülten Sandstrand der grünen Insel.“ (102, 5–8)	„der Sonne machtvoller Schein bricht durch, wallt in schräger Bahn herab auf das beruhigtere Meer, auf den feuchten; hoch überspülten Sandstrand der grünen Insel.“ (124, 14–17)
Motiv: „Und die Zeit“ Sequenz S ff.	„Und die Zeit, wieder in Fluß gekommen, rascher und rascher, sie nimmt es dahin: und ist gestern die Welt vergangen, heut bricht der Sonne machtvoller Schein durch“ (97, 30–32)	„Und die Zeit, wieder in Fluß gekommen, rascher und rascher, sie ging dahin, wie ein langes Lied mit ruhigem Atem.“ (113, 28–29)
	„Und die Zeit, bald wieder in Fluß gekommen, sie nimmt es dahin: wie ein langes Lied mit ruhigem Atem, das nun wieder angehoben hat.“ (100, 13–15)	„Und die Zeit, in Fluß gekommen, rascher und rascher, sie nimmt es dahin; wie ein langes Lied mit ruhigem Atem, das nun gelassen wieder angehoben hat.“ (124, 31–34)
Motiv: „Wie tiefer Atem“ Sequenz T + T’	„Wie tiefer Atem aus und ein geht, also heben sich jetzt die Tage und gleiten in’s Tal der Nacht, wenn abends vor der Hütte das Feuer sich zusammensinkend regt, Gestalten bildet in stehender Glut, weiß und rot, Formen, die einknicken und in Dunkelheit vergehen. Über des Meeres entfernter, von immer gleichen	

		Pausen geteilter Brandung, baut sich Girren und Quaken, des Waldes leichte Tiermusik.“ (98, 8–14) „Wie tiefer Atem aus- und eingeht, also heben sich jetzt die Tage, also gleiten sie in das Tal der Nacht, wenn abends vor den Hütten die Feuer sich zusammensinkend regen, Gestalten bilden in stehender Glut, weiß und rot, Formen, die einknicken und in Dunkelheit vergehen. Über des Meeres entfernter, von immer gleichen Pausen geteilter Brandung, baut sich Girren und Quaken, des Waldes leichte Tiermusik.“ (101, 2–9)		
Motiv: „von gleichen Pausen geteilte Brandung“ Sequenz U ff.		„Über des Meeres entfernter, von immer gleichen Pausen geteilter Brandung, baut sich Girren und Quaken, des Waldes leichte Tiermusik.“ (98, 12–14) „Über des Meeres entfernter, von immer gleichen Pausen geteilter Brandung, baut sich Girren und Quaken, des Waldes leichte Tiermusik.“ (101, 6–9)	„Des Meeres Brandung rauschte, von gleichen Pausen geteilt.“ (104, 40)	„Des Meeres sanfte Brandung schüttete und plantschte, von gleichen Pausen geteilt.“ (113, 2–3) „„[…] Des Meeres sanfte Brandung schüttet und plantscht, von gleichen Pausen geteilt …‘“ (116, 32–33) „Des Meeres sanfte Brandung rauschte, von gleichen Pausen geteilt, die kleinen Wellen schütteten und plantschten.“ (118, 30–31)
Motiv: „So war denn“ Sequenz V + V’			„So war denn, aus dem offenbaren Untergange aller, für wenige ein Frieden erwachsen.“ (102, 11–12)	„So war denn, aus dem Untergange der einen, den anderen ein neuer Frieden erwachsen.“ (124, 29–30)

Motiv: „wer da ein Mensch ist“ Sequenz W + W’			„Her zu mir, wer da ein Mann und ein Mensch ist, wessen Leben hinausgeht über den eigenen Wanst!‘“ (105, 9–11)	„‚[…] Her zu mir, wer da ein Mensch ist, wessen Leben noch hinausgeht über den eigenen Wanst!…‘“ (114, 31–32)
Motiv: „hart wie ein Kiesel“ Sequenz X + X’			„da trat nun eine Frage hervor, sie rollte hervor aus alledem als ein Einzelnes eben, klein, aber hart wie ein Kiesel:“ (107, 27–28)	„Denn da trat es nun hervor, rollte hervor aus alledem, als ein Einzelnes, Faßbares, klein, aber hart wie ein Kiesel:“ (116, 3–4)
Motiv: „im Regen der Küsse“ Sequenz Y + Y’				„Sie standen lange, wie zwei ineinandergeflochtene Bäumchen, leise schwankend im Regen der Küsse.“ (112, 27–28)
				„Sie standen lange, wie zwei ineinandergewachsene junge Bäumchen, leise schwankend im Regen der Küsse.“ (118, 10–11)
Motiv: „Laila“ Sequenz Z + Z’				„Ich liebe Laila. Könnt’ ich doch einmal selbst Laila sein.“ (112, 38–40)
				„Ich liebe Laila. Könnt’ ich doch einmal Selbst Laila sein –!“ (119, 1–3)
Kleinstmotive				
Motiv: „eiserne Schienen“ Sequenz a + a’ + a”	„daß in eisernen Schienen der Zwang dieses Zeitalters hingeht wie ein Sturmbock“ (91, 16–18)	„als kämen Entsetzen und Verderben gefahren auf eisernen Schienen“ (98, 39–40)		„daß in eisernen Schienen der Zwang dieses Zeitalters hingeht wie ein Sturmbock“ (128, 10–12)
Motiv: „Zwang“ Sequenz b ff.	„daß in eisernen Schienen der Zwang dieses Zeitalters hingeht wie ein Sturmbock“ (91, 16–18)	„wer auch gern in Nacht verbliebe: durch bricht der stumpfe Zwang“ (96, 19–20)	„wie Verbrecher, die zum Tatort zurücktasten in zwangvollen Träumen.“ (108, 13–14	„in tiefer Angst und doch unwiderstehlichen Zwange gehorchend“ (113, 25–26)

	„durch bricht der stumpfe Zwang, pflügt eine ‚glorreiche‘ Gasse durch Haufen blutiger Herzen.“ (91, 20–22) „Durch bricht der stumpfe Zwang, pflügt eine ‚glorreiche‘ Gasse durch Haufen blutender Herzen.“ (91, 39–40) „es ist viel zu weich, dies Antlitz, rundvoll und dunkeläugig, es erträgt, es duldet nur stumpfem Zwange gehorchend“ (92, 16–18)	„ein gutes Gesicht, ja fast zu weich dies Antlitz, rundvoll und dunkeläugig, es ertrug ja nur stumpfem Zwange gehorchend“ (99, 35–37)		„Durch bricht der stumpfe Zwang, dem Entschlusse keinen Raum mehr gebend.“ (117, 3–4) „Es kam so still und doch stark und wie stumpfem Zwange gehorchend, der Anbruch einer neuen Zeit fast“ (126, 20–21) „daß in eisernen Schienen der Zwang dieses Zeitalters hingeht wie ein Sturmbock“ (128, 10–12) „durch bricht der stumpfe Zwang, pflügt eine ‚glorreiche‘ Gasse durch Haufen blutiger Herzen.“ (128, 14–16)
Motiv: „Sturmbock“ Sequenz c + c’ + c”	„daß in eisernen Schienen der Zwang dieses Zeitalters hingeht wie ein Sturmbock“ (91, 16–18)	„als sollte ihn das plötzlich niederrennen wie ein Sturmbock“ (98, 38–39) „noch gewaltiger der Stoß und wie ein Sturmbock“ (101, 11–12)		„daß in eisernen Schienen der Zwang dieses Zeitalters hingeht wie ein Sturmbock“ (128, 10–12)
(Leit-)Motiv: „schaf(s)nasig“ Sequenz d ff.	„diesen Schafnasigen kennt er schon von weitem, wie der Mann sich da herausbeugt und voranspäht“ (93, 36–37)		„[…] und glaubte plötzlich, diesen Mann zu kennen, diesen Schafsnasigen, wie er sich da herausbeugte und voranspähte auf die am Ufer Versammelten.“ (102, 30–32)	„‚Wenn wir sie kaltgemacht haben, da drüben‘, krähte ein langer schafsnasiger Kerl, ‚dann bitte ich mir diese kleine Rothaarige aus‘“ (115, 18–20) „er lehnte da am Bug des einen Bootes, ein langer schafsnasiger Mensch, und beugte sich vor, spähend und wartend.“ (122, 5–7)

				„und daneben erschien, plötzlich vorgestreckt, das Gesicht eines schafsnasigen Menschen, den er zu kennen meinte –“ (126, 36–37) „Es erschien ein langer schafsnasiger Mensch, den Adam sogleich als den Schaffner des Autobusses erkannte …“ (127, 21–22) „Und er empfahl sich […] mit gebührendem Dank an den schafsnasigen opfermütigen Schaffner.“ (127, 29–32)
Motiv: „geborgen und erkaltet“ Sequenz e + e’	„Wir sind geborgen und erkaltet.“ (94, 1)		„Wir sind geborgen und erkaltet.“ (108, 39)	
(Rhythmus-) Motiv: „– u u – u“ Sequenz f + f’	„Hornton des Morgens.“ (94, 15) „Gleichmaß des Lebens“ (96, 18)			
Motiv: „Bücher und Beispiel“ Sequenz g + g’ + g”			„und darin wird sich das geistige Erbe bewahrt versammeln, in Büchern und Beispielen, jedes Kampfmittel, das gegen die blinde Natur errungen ward‘“ (105, 26–29)	„viele Kampfmittel, einst gegen die blinde Natur errungen, waren jetzt hier in Büchern, Beispielen und Modellen festgelegt“ (113, 32–34) „all das, was gesammelt worden war bisher an Büchern und Beispielen –“ (119, 9–10)

Motiv: „Herz“ und „Spitze“ Sequenz h + h’ + h”			„der Knabe will nicht versagen, sein Herz steht auf der Spitze“ (108, 29–30)	„alles das war auf eine einzige schmale Spitze gestellt, die hatte zur Unterlage nichts als sein winziges Herz“ (115, 35–36) „der Welt Gewicht mit schwankender Spitze ruhend auf seinem Herzen“ (116, 11–12)
Motiv: „unbegreifliche Härte“ Sequenz i + i’				„Denn eine unbegreifliche fremde Härte stand in dem Gesicht des Knaben und es arbeitete von innen eine Qual und ein Drängen an seinen Zügen.“ (113, 7–9) „und sieht in das sonnenüberflutete zurückgesunkene Antlitz, dessen Züge starr in einer unbegreiflichen fremden Härte liegen.“ (124, 25–27)
Motiv: „Entschluß und Ziel“ Sequenz i + i’				„deren Gebot aber von ihm wie im Traume befolgt ward, ohne Entschluß und Ziel“ (113, 17–18) „dem Gebot wie im Traume gefolgt, ohne Entschluß und Ziel“ (116, 9–10) „nein, er handelte auch diesmal ohne Entschluß und Ziel, ein Gebot wie im Traume befolgend“ (119, 1–16)

9.9 Anhang I: Tabellarische Erfassung rekurrenter Grössen im „Divertimento No VI“ (inkl. Fragment zu „Divertimento No VI“)

	Satz 1 Tempo unbekannt (E 143, 9–145, 2; insges. 84 Z.)	Satz 2 Tempo unbekannt (E 145, 3½–148, 4; insges. 120 Z.)	Satz 3 Tempo unbekannt (E 148, 7–148, 40; insges. 33 Z.)	Satz 4 Tempo unbekannt (149, 1–153, 15; insges. 175 Z.)
Großmotive				
Motiv: „und ihre Straßen kreuzend“ Sequenz A + A’	„Ja, wir möchten es kaum mehr glauben, in dem Leben, das wir haben […] Ja, wir möchten es kaum mehr glauben, wie wir so leben, in der Stadt und ihre Straßen kreuzend, oder, gleichviel, mit den zischenden Schneeschuhen durch die Wälder huschend, oder mit dem erhobenen Gewehr auf der Jagd, oder bei den Festen, den warmen, erleuchteten, oder in Sorgen und Hast, in all diesem groben Leben, rascher und langsamer, glatter und rauher:“ (143, 11–21)			„bei dem Leben, das nun kam, das sie nun da hatten! Teils auch in der Stadt, und ihre Straßen kreuzend, oder in Rudeln junger Menschen auf zischenden Schnee-schuhen durch die Wälder huschend, zu Pferd auf Ritten oder mit dem er-hobenen Gewehr auf der Jagd, oder bei den Festen, den warmen, erleuch-teten, oder auch in kleinen Sorgen und in Hast, in all diesem Leben, rascher und langsamer, glatter und rauher …“ (151, 35–152, 2)
Motiv: „freier“, „frischer“ Sequenz B + B’ + B”	„Ein erstaunlicher Anhauch trifft uns, ein zarter; freier hallt der Schritt, frischer schmeckt die Luft: und da fallen unsre Blicke schon in sanftgewellte Hügel-ferne:“ (143, 33–35)	„Ein erstaunlicher Anhauch trifft mich, ein zarter; freier hal-len meine Schritte, frischer schmeckt die Luft: und da fallen meine Blicke schon in sanftgewellte Hü-gelferne. –“ (Fragm. zu D. VI)		„Ein befremdlicher Anhauch trifft sie, ein zarter, wie ein plötzlicher überfei-ner Duft.“ (E 152, 17–18)
Motiv: „unter schräger flutender Sonne“ Sequenz C + C’ + C”	„vor dem Himmelsrand hebt sich ein Stück dort unter schräger flutender Sonne.“ (143, 35–36)	„Wie ein Choral, schlicht und freundlich dehnt und hebt sich das Land, nah und grün, und fern dort unter schräger, flutender Sonne.“ (Fragm. zu D. VI)		„vom Himmelsrande heran rollt das Land, gemäßigt, geschwellt und gesenkt, schlicht und freundlich wie ein Choral, hier nah und grün, dort wieder fern unter schräger, flutender Sonne.“ (151, 16–19)

Motiv: „ein Meer von Laubfülle“ Sequenz D + D’	„weggewandt und abgewandt in ein Meer von Laubfülle hinein, Teich, Seerosen, Brand von Farben der Blumenflut, tiefer Durchblick in samtenes Grün, in abbiegende schattige Wege, tiefer Durchblick bis zu noch älteren, größeren Bäumen dort rückwärts, wo ein wenig von der Weite des Hügellandes hereinscheint …“ (143, 40–144, 5)			„Waldgarten jetzt und Meer von Laubfülle, Teich, Seerosen, Brand von Farben der Blumenflut, tiefer Durchblick in samtenes Grün, in abbiegende schattige Wege, tiefer Durchblick bis zu noch älteren, größeren Bäumen dort rückwärts, wo wieder die Weite des Hügellandes hereinscheint …“ (151, 21–25)
Motiv: „Rand der Gärten“ Sequenz E + E’	„Oh Rand der Gärten, lieblicher fast als ihr Beginn, oh sonniger Rand der Gärten, und die Ferne wieder offen, freundlich gestaltet alles: Heim und Welt.“ (144, 6–8)			„O Rand der Gärten, lieblicher fast als ihr Beginn, o sonniger Rand der Gärten, und die Ferne wieder offen, freundlich gestaltet alles, Heim und Welt.“ (151, 26–28)
Motiv: „was kommen und geschehen muß“ Sequenz F + F’	„Denn was kommen und geschehen muß, pflügt hindurch durch alle Bauten unseres Herzens. Kein Schleier verhüllt dauernd die kantige Maske des Schicksals: sie tritt durch, zerreißt, zerschneidet immer aufs neue die Hüllen.“ (144, 31–35)			Denn was kommen und geschehen muß, pflügt hindurch durch alle Bauten unseres Herzens. Kein Schleier verhüllt dauernd die kantige oder freundliche Maske des Schicksals: sie tritt durch, zerreißt immer auf’s neue die Hüllen. –“ (149, 3–6)
Motiv: „Viktoria lauschte“ Sequenz G + G’ + G” + G”’		„Viktoria lauschte.“ (145, 5)		„Viktoria lauschte.“ (152, 20) „Viktoria hatte die Augen geschlossen und lauschte.“ (152, 28) „Viktoria lauschte.“ (152, 33)

Motiv: „Geräusch in der Stille“ Sequenz H + H’	„Nie ruht Geräusch in der Stille, flüsternde Stimmen sprechen sie erst recht aus. Sei es schon völlig still: der Weltkörper selbst scheint ein leises Summen tief unter alles zu legen, welches nun erst in’s Gehör tritt.“ (145, 6–9)	„Nie ruht Geräusch in der Stille. Sei es schon völlig still: der Weltkörper selbst scheint ein leises Summen tief unter alles zu legen, welches nun aus der Stille ins Gehör tritt: oder ist es nur das Blut im Ohr …“ (152, 21–24)
Motiv: „Klänge ohne Unterbruch“ Sequenz I + I’	„Sie lauschte in ihre dunkle Welt hinaus, die Klänge und Töne gebar ohne Unterbruch“ (145, 10–11)	„Sie lauschte zurück in ihre Kinderwelt, die Klänge geboren hatte, ohn’ Unterbruch …“ (152, 34–36)
Motiv: „Herzschlag in den Ohren“ Sequenz J + J’ + J”	„Stille so rein, daß der Herzschlag in den Ohren stampft und damit als Geräusch fast nach außen tritt. Die Fliege, weich, tief.“ (146, 12–13)	„Wohl, die Stille war rein, daß ihr Herzschlag in den Ohren stampfte und damit als Geräusch fast nach außen trat. Dann die Fliege wieder, weich, tief. Aber plötzlich, da kann sie nicht einmal mehr ihr Blut in den Ohren hören“ (150, 2–5) „Wie wuchs ihr Herzschlag, jetzt stampfte er schon in den Ohren, trat fast als Geräusch nach außen …“ (152, 33–34)
Motive: „So gestaltet und wölbte“ Sequenz K + K’	„So gestaltete und wölbte sich ihr aus dem Dunkel der steigende und sinkende Bogen des Tages, von Tönen getragen bis in die Nacht hinab.“ (146, 19–21)	

	„So gestaltete und wölbte sich ihr aus dem Dunkel der Umschwung des Jahres, von Tönen getragen durch alle seine Zeiten.“ (147, 35–36)	
Motiv: „silbernes Gequirle“ Sequenz L + L’	„Späterhin im Jahr – da begann es immer mit den Dachrinnen: nicht nur das Getrommel, lebhaft, Tropfen auf Tropfen vom schmelzenden Schnee – es ist auch ein sprödes knisterndes Gespritze dabei. Und nicht nur dies: ganz zart ein Geschütte und silbernes Gequirle von frei gehendem Wasser, zarter und reiner als die Töne in der Rinne, die recht grob und trübe daneben sich anhören –“ (146, 30–36)	„Dann, als die Zeit der wieder laut werdenden Dachrinnen kam: wohl, das Getrommel, lebhaft, Tropfen auf Tropfen konnte sie hören vom schmelzenden Schnee auf dem Blei: aber das ganz zarte Geschütte und silberne Gequirle vom freigehenden Wasser, das sie so sehr liebte – das wurde wieder plötzlich vertrieben durch ein fremdes Gefühl.“ (150, 7–13)
Motiv: „Vielfalt der Töne“ Sequenz M + M’	„und hier der Bach, Vielfalt der Töne! Dort ein hohes, munter-gleichhingehendes, hier ein tieferes Gurgeln, darein je und je dunkles Gepluntsche sich hören läßt –“ (147, 7–9)	„Hier jetzt, der Bach: welche spielende Vielfalt der Töne! Dort ein hohes, munter-gleichhingehendes, hier ein tieferes Gurgeln, darein je und je ein dunkles Gepluntsche sich hören läßt –“ (152, 24–27)
Motiv: „fast zu eng“ Sequenz N + N’	„Aber das Herz ist fast zu eng noch, alles in einem beseligten Einatmen zu erfassen; gern verweilt es bei den summenden, piepsenden, zirpenden kleinen Freuden nah am Wege“ (Fragm. zu D VI)	„Noch ist das Herz fast zu eng, alles in einem beseligt zu erfassen, gern verweilt es bei kleinen Freuden nahe am Wege.“ (151, 19–20)

Motiv: „Und die Jahre“ Sequenz O + O’		„Und die Jahre gehen, vorüber an der Landschaft, nicht vorüber an den Menschen. Viktoria war ein sanftes Mädchen geworden, bald sollte ihr zehnter Geburtstag sein.“ (149, 7–9)
		„Und die Jahre gehen, vorüber an der Landschaft, nicht vorüber an den Menschen. Viktoria wuchs in die Jahre hinein.“ (151, 30–31)
Motiv: „Pforte in alles Gute und Glückliche“ Sequenz P + P’		„als schließe sich allmählich eine Pforte in ihr, ihre Pforte in alles Gute und Glückliche und Innige, die offene hallende und tönende Pforte ihrer dunklen, vertrauten Welt.“ (150, 21–24)
		„Die Pforte zu suchen, ihre Pforte in alles Gute und Glückliche und Innige, die hallende und tönende Pforte ihrer dunklen, vertrauten Kinderzeit.“ (153, 3–5)
Kleinstmotive		
Motiv: „Leben“ Sequenz a ff.	„wir möchten es kaum mehr glauben, in dem Leben, das wir haben“ (143, 11–12)	„der späte Morgen in diesem Kinderleben“ (150, 40)
	„wir möchten es kaum mehr glauben, wie wir so leben“ (143, 15–16)	„bei dem Leben, das nun kam, das sie nun da hatten!“ (151, 35–36)
	„in Sorgen und Hast, in all diesem groben Leben“ (143, 19–20)	„in kleinen Sorgen und in Hast, in all diesem Leben“ (152, 1)
	„daß einzelne Menschen in solchen glücklichen Gärten	„was es gewesen war, das sie so oft hinausgewandt und weggewandt hatte,

	verweilen und leben“ (143, 23–24) „Mann und Frau, ein Leben das fließend dahingeht“ (144, 10–11) „und also fähig wurde zu leben, zu wirken“ (144, 38–39)			aus all diesem Leben …“ (153, 1–2)
Motiv: „überfeiner Duft“ Sequenz b + b’ + b”	„wie ein plötzlicher überfeiner Duft, von dem wir nicht wissen, woher?“ (143, 12–13) „jener überfeine Duft aber, für uns nur Glaube und Ahnung, der ist ihre Heimat“ (143, 26–27)			„Ein befremdlicher Anhauch trifft sie, ein zarter, wie ein plötzlicher überfeiner Duft“ (152, 17–18)
Motiv: „Anhauch“ Sequenz c ff.	„so daß ihnen ein befremdlicher Anhauch […] alles das wäre“ (143, 24–25) „Ein erstaunlicher Anhauch trifft uns“ (143, 33)	„Bald stand am Fenster ein neuer Anhauch“ (146, 36–37) „Ein erstaunlicher Anhauch trifft mich“ (Fragm. zu D VI)		„Ein befremdlicher Anhauch trifft sie (152, 16–17)
Motiv: „Unterbruch“ Sequenz d + d’ + d”	„so daß ihnen ein befremdlicher Anhauch und ein Unterbruch ihrer Tage alles das wäre, was uns sonst nährt“ (143, 24–26)	„Sie lauschte in ihre dunkle Welt hinaus, die Klänge und Töne gebar ohne Unterbruch“ (145, 10–11)		„Sie lauschte zurück in ihre Kinderwelt, die Klänge geboren hatte, ohn’ Unterbruch …“ (152, 34–36)
Motiv: „-gewandt“, „-gewandt“ Sequenz e + e’	„weggewandt und abgewandt“ (143, 40)			„hinausgewandt und weggewandt“ (E 153, 1–2)
Motiv: „dazwischenwerfen“ Sequenz f + f’	„verzweifelter Unglaube wollte das Schreckliche noch abwehren, warf sich dazwischen!“ (144, 14–16)			„Ja, sie hörte sie noch, die Stimme von da drüben, soviel sich auch dazwischengeworfen hatte“ (152, 38–39)
Motiv: „zerwürfeltes Licht“ Sequenz g + g’		„die mit sehenden Augen Begabten, denen das vielfach zerwürfelte Licht den Blick beschäftigt“ (145, 12–14)		„gepanzert von starkem, schwachem, ganzem, halbem, strahlendem und zerwürfeltem Licht“ (150, 27–29)

Motiv: „Mengen von Stille“ Sequenz h + h’	„von großen Mengen und Vorräten von Stille noch umgeben“ (145, 22–23) „jene großen und ganz unberührten Mengen von Stille um alles sich Ereignende“ (145, 39–40)	
Motiv: „Windstimme“ Sequenz i + i’	„vielfach gegliedert die Windstimme“ (146, 15)	„Die Windstimme!“ (152, 29)
Motiv: „helles, hochtönendes, geschlossenes Sausen“ Sequenz j + j’	„helles, hochtönendes geschlossenes Sausen“ (147, 14)	„helles, hoch tönendes geschlossenes Windsausen“ (152, 29–30)
Motiv: „Dann … Dann … Dann …“ Sequenz k + k’	„Dann erfüllt auch bald … Dann wurde es stiller … Dann aber wandelte sich …“ (E 147, 29–31)	„Dann Stille. Dann erwacht der Chor … Dann schon schwankende Bewegung … Dann aufrauschendes Laub“ (E 152, 30–32)
Motiv: „weit und warm, warm und weit“ Sequenz l + l’	„daß nun bald wieder das gewärmte Haus mit geweiteten Räumen warte“ (E 147, 33–34)	„das Haus aber geweitet und warm“ (E 149, 34–35)

Heimito von Doderer

Symphonische Phantasie 1927

(„Der Abenteurer“)

I.

Gemischter Chor:
Dein flüchtiges Bild, das schwankt durch alle Zeiten,
und war noch keine, darin du nicht erschienst.
Ob Ritt, ob Flug: Du wolltest sie erstreiten
Der leuchtenden Erde offene Breiten –
So rissen sie dich hin und sie gaben dir den Sinn.

Alt-Solo:
Der Abenteurer, ewig ist sein Reiten,
verdammt, auf gleicher Ebene zu gehn.
Die Tiefe bleibt verschlossen; sie wirft ihn in die Breiten
ziellos zurück, in ein endloses Streiten –
den Kampf mit der Vielheit vermag nicht zu bestehn
wer eine Menschenbrust nur hat –

Gemischter Chor:
Seine Seele sucht keiner Vollendung
freigewählte Bahn und glückliche Beendung,
da es ihm an Mass und an Beschränkung gebricht.
Was ihm voranleuchtet: irrendes Licht.
Was ihn bewegt: des Augenblicks Treiben.
Zielvolles Streben muss er vermeiden,
suchende Qualen sein Leben lang leiden,
und in's Geordnete fügt er sich nicht –

Knabenchor:
Sieht er vom hohen
Bordrand der Küste
fremdart'ge Formen:
fröhlich bewegt
schlägt ihm das Herz
und er lacht der verlornen
Ruhe und Heimat –

Vox narrativa (erzählende Stimme) Alt-Solo:
Aus engem Städtchen
dem störrischen Knaben
fällt schon der Blick gassenlang in die Ferne.
In Schule und Stube
was andere haben
das gilt ihm gleich und gibt keine Wärme.

Hart ist der Kopf und schnell schon der Hieb.
„Wirst noch ein Räuber, wirst noch ein Dieb"!
Greinende Stimmen verhallen im Rücken.
Muss er sich fügen, die Schulbank noch drücken:
doch die Nase voraus in die Welt schon gespannt!

Männerchor:
Dann schwemmt einmal der Krieg
Soldaten vorbei.
Die Werbetrommel lärmt –
ob man sich auch drum härmt:
der Racker der ist fort und dabei.

Frauenchor:
Wie schwer wird es oft! und es gibt vielleicht
doch Sehnsucht nach rückwärts, wo die Kindheit ruhig stand,
und der Sommer summend auf den Wiesen.

Wie schwer wird es oft! und das Elend erweicht
den Menschen in's Mark; im fremden harten Land
ward die Heimat entdeckt und gepriesen.

Männer:
Doch geheimnisvoll greift unter ihn seine Kraft
und fördert auf hunderten Wegen ihn weiter,
lässt den Handstreich gelingen und ist der Bereiter
von neuen Listen, und ist ein Streiter,
der sich dort, wo kein Feind ist, den Gegner erst schafft.

Sopran-Solo:
Hinter allem dehnt sich
die Landschaft grün-blau
mit geschwungener Ferne:
es flammt ihr Rund
im vergehenden Tag,

der erglühend versinkt.

Vox narrativa:
Am Kreuzweg trifft er
einen jungen geraden Ritter,
sie reichen sich von Sattel zu Sattel die Hand.
Die Ferne scheint herein, es spiegelt all das Land
den Sommer, der schon reifender will kommen –
und bald am Rande des Gesichts,
rasch ausgelöscht und wie verdampft zu nichts,
sind Pferd und Reiter wiederum zerronnen.

Der gehenden Rede Spiel steht wieder still;
der Weggefährte fehlt; wer ziehen will
muss das allein tun ……………………

Ach, wie liegt
des Hügelschwunges Bogen dort verschwommen!

Männerchor:
Ja tragen, tragen des eigenen Blutes Los.
Nicht klagen, nicht klagen; der Zwang macht uns gross.
Schicksal und Herzenswende, das trifft uns Mann für Mann:
Nur der fährt bis ans Ende, der anders nicht mehr kann.

Sopran-Solo:
Bist Du im Bett Deines Schicksals beschlossen
wie ein starker ziehender Fluss –
sei nur im Strom! Du hast tausend Genossen,
in’s offene Meer seid ihr schäumend ergossen,
wo ein Tauglicher ausmünden muss –

Tutti:
Sei nur im Strom! Du hast tausend Genossen,
In’s offene Meer seid Ihr schäumend ergossen,
wo ein Tauglicher ausmünden muss.

II.

Abenteurer-Bariton:
Freundlichkeit, die mich umfängt! Des Tales sattes Grün
leuchtet mir festlich bereitet. Wie sonnig begrenzt

Nähe und Rand; nicht streitet
mein Herz mit der Ferne hier.
Noch niemals fand ich so wärmenden Schein,
der friedlich mich bannt: hier wünscht' ich zu *sein*,
der sonst nur vorüber reitet –

Es beugte sich wohl mein Verlangen
über manchen blühenden Zaun
eines Gartens an ziehender Strasse.

Doch war ich darin nie gefangen.
Kein friedlich umhegter Raum
verdrängte mir ferner Garten Masse –
die ich suchte, nie einen allein.

Hier aber, da könnte es sein,
dass ich Bleiben und Haben erfasse ....

Welch' ein freundliches Städtchen!

Stimme eines Mädchens am Fenster – Sopran:
Oh gleiche Sonne
oh gleiches Grün,
die gleichen Wolken
über Dächer ziehn
wie in kindlichen Jahren.

Oh freundliche Heimat,
die Zeit geht hin,
der friedlichen Stunden
täglicher Bogen –
und nichts noch erfahren ....

Dränge, mein Herz, an den Rand!
warum sagst Du nicht alles?

Tutti:
Ja, warum sagt es nicht alles? Oh liessen wir's zu,
wir würden vernichtet in eines blitzschnellen Falles
Wucht – liessen wir's zu, dass unser Herz sich findet.
Drängt nicht der Welt masslose Kraft drohend an jede Bucht,
wühlend bemüht, dass sie jeglichen Frieden zerschlage –

Oh hüte, Mädchen, die Tage,
die Du jetzt hast, denen Dein Herz sich entwindet.

Mädchen:
Denen mein Herz sich entwindet – – – –
es findet den Weg nicht
und erst auf dem Wege
ist auch Gefahr.

Des Nachbars Zaun und Gehege,
die Sonne an Mauer und Dach,
das ist, wie es immer war.

Oh leer und licht
und freundlich bestellt,
so leicht, so schwer zu ertragen:
ich Mädchen mit meinen Tagen in den Händen –
Feldblume, Vogelpfiff, all die gleiche Welt.

Tutti:
Zu früh noch kommt
was Dich zerschlägt.
Zum Abgrund trägt
Dich jeder Deiner Schritte:

die Art zu gehen
ist vorbestimmt für Dich,
trittst Du erst ein
in Deiner Wünsche Mitte.

Abenteurer, von fern:
Am Kreuzweg traf ich
einen jungen geraden Ritter – –
Wo bist Du, Fremder? Fremder mir als je,
Den Hufschlag Deines Pferdes fühlt' ich oft zur Seiten
mir gehen – – – – – ein schattenhaftes Bild – – – – –
ich fühlte Dein Begleiten,
des frischen Atems Wehn, der Rede rasches Gehn.
Hier aber, schon am Eingangstor zum Frieden,
hast Du, so scheint es, den Kumpan gemieden,
bist weg und weiter fortgezogen – – – – –

Ach, wie lag
des Hügelschwunges Bogen dort verschwommen;
dies suchtest Du, und bist nicht wiederkommen,
indessen ich hier in der Sonne steh'
und bin allein.

Mädchen:
.... des Nachbars Zaun und Gehege,
die Sonne an Mauer und Dach,
das ist, wie es immer war ....

Abenteurer, von nah:
Das ist, wie es immer war?
Was war schon, Mädchen,
jemals gleich?! Wie strömend reich
die Welt, und nichts kehrt wieder!

Mädchen:
Oh leer und licht
und freundlich bestellt,
so leicht, so schwer zu ertragen:
ich Mädchen mit meinen Tagen in den Händen,
Feldblume, Vogelpfiff, all' die gleiche Welt ....

Tutti:
Leicht erzittert der Himmel, wie angeschlagene Glocke,
da sich das Fremdeste nun im Ereignis berührt:
damit ist's abgetan: denn es führt
eisern bestimmtes Geleis, Euch vorgelegt, weiter.
Dieses kümmert den Himmel nicht mehr und nicht mehr den Denker:
seid auch nun Schenker der Freuden und Leiden, seid Freunde und Streiter.

Intermezzo.

Männer:
Was leitet die Welt?

Bass:
Der Zwang.

Männer:
Was springt aus jedem Menschen?

Bass:
Der Zwang.

Männer:
Jeder wie ein Geschoss, voll Zwang geladen,
fährt er in die Welt, und wird gerade haben
Flugbahn und Sprengpunkt, wie ihm bestimmt.

Sopran:
Darum, wer verwirrt vom Weg
– war es nur der vorgeschriebene –
den reisst zurück in die Bahn
der Zwang, der gleichgebliebene –

Männer:
Geheimnisvoll, mit Gewalt, mit tausend Mitteln,
überstark, in Vielgestalt, unter tausend Titeln –

Tutti:
Durch bricht der stumpfe Zwang.

III.

Abenteurer:
Es beugte sich wohl mein Verlangen
über manchen blühenden Zaun
eines Gartens an ziehender Strasse:
doch war ich darin nie gefangen –

Ach, wie liegt
des Hügelschwunges Bogen dort verschwommen.

Freundlichkeit, die mich umfängt! Des Tales sattes Grün
leuchtet mir festlich bereitet. Wie sonnig begrenzt
Nähe und Rand –

Hier, ja da könnte es sein ....

Knaben:
Sieht er vom hohen
Bordrand der Küste
fremdart’ge Formen:

fröhlich bewegt
schlägt ihm das Herz
und er lacht der verlornen
lieben Beschränktheit –

Abenteurer:
Dies geht an mir vorbei: ich liebe.

Knabenstimme:
Ich frage Dich, ob Du den Abstand nehmen könntest
von dieser kleinen Welt? – wie sehr erweitert fändest
Du alles; wie reisst die Ferne auf.

Ich frage Dich, ob Du nicht fähig bist,
den Haken, der dich hemmt, zu überheben:
oh sieh, wie gross die Landschaft ist, wie gross das Leben!

Abenteurer:
Dies geht an mir vorbei: ich liebe.

Tutti:
Manches geht an Dir vorbei, wie es scheint, auch des anderen Leben,
oder etwa, dass Du Zerstörung gibst, das kümmert dich wenig:
das geht an dem vorbei (so sagst Du) der wahrhaft liebt.
Aber am Tag des Gerichts wird man solches Geschwätze
schwerlich hören und dich nach dem Gesetze
richten, wie sich's gebührt, und den Gang des Gerichts zu stören
wird Dir so wenig gelingen, wie das Gesetz zu verkehren,
da es niemals, so lange die Welt steht, ein anderes gibt –
Mörder!

Abenteurer:
Mörder ....

Tutti:
Mörder, Mörder! Deinen eigenen
kleinen Schmerz vermeidend, zerstörst Du ein Leben,
das steht in des Höchsten Hand, ganz wie Deines!

Abenteurer:
Wohl, ich gehe vorbei,
dies weiss ich, von früher.

Aber nun diesmal:
hier steh’ ich.

Tutti:
Glaubst Du es wahrhaft, Schwächling in der Liebe?!
Betäubtes Wesen, wie elend wirst Du hassen
alles was Dich zwang, die Strasse zu verlassen:
Schuld türmt sich auf Schuld!

Abenteurer:
Wohl, ich gehe vorbei,
dies weiss ich ....

Frauen:
Oh bange Stunde vor gefallenem Würfel,
der doch, – wie weiss man’s! – anders nicht mehr fällt;
als wär’ der Wurf schon da, so unerbittlich stellt
sich, was er bringt, als ein Beschlossenes
jetzt vor Dich hin –

Sopran:
Darum, wer verirrt vom Weg
– war es nur der vorgeschriebene! –
den reisst zurück in die Bahn
der Zwang, der gleichgebliebene –

Tutti:
Geheimnisvoll, mit Gewalt, mit tausend Mitteln,
überstark, in Vielgestalt, unter tausend Titeln –

Abenteurer:
Tief staut mein Strom gehemmt. Es zittern die Dämme.
Im grünen Abgrund schläft der schwere Stoss
und sammelt Kräfte, wühlend in der Enge;
steigt langsam pressend; bleibt noch namenlos:
wenn ich Dir plötzlich jetzt die Freiheit böte?!
bereitet ist Dein Weg! Du brichst durch alle Nöte!

Gröhlende Stimme:
Nein, nein, lieber seitwärts gehn von solcher Qual,
wo die Becher sind und die fröhlichen Sitze –
die Becher, halloh! ja die Becher –

Beruhigende Stimme:
Wer treibt denn alles hinauf, auf die Spitze?!
Du musst in Ruhe leben – nicht die Wahl
zwischen Himmel und Hölle –

Tutti:
Es neigt sich die Seele,
der dieser Kampf zu schwer wird,
in Zeit und Dunkelheit.

Klagende Stimme:
Oh Sommer und Jahre
wogende Gärten
und Dein Schritt neben mir.
Verlassen die Plätze:
kein banges Erharren.
Wie öde starren
wie grässlich öde
starren jetzt die Wiesen, die Hügel mir.

Fern wandelst Du hinter den dunstigen Hügeln,
der Himmel ist blass und die Zeit sinkt dahin,
fremd muss Dein Auge das Fremde ertragen,
gewendet stehst Du von unseren Tagen
und vom Liebenden, der ich bin.

Hielt' ich mich,
gewönne ich Leben!
Doch das Herz steht mir in den Mund –

So tote Landschaft und tote Dinge und tote Worte und toter Sinn.
Nichts wird mehr leben, das Herz hängt daneben, dass ich schwer, dass ich lange krank bin,
darauf steh' ich, auf solchem Grund …………

Klagende Stimme:
Sprecht nicht von Mut und Kraft,
alles, was Trennung schafft
ist ja nur Qual;
auch ein gelinder Ton
schwillt an wie Donner schon:
„vorbei!!!!"

Tutti:
Durch bricht der stumpfe Zwang!

Abenteurer:
Tief staut mein Strom gehemmt ....

Tutti:
Doch geheimnisvoll greift unter ihn seine Kraft
und fördert auf tausenden Wegen ihn weiter –

Abenteurer:
Tief staut mein Strom gehemmt ......

Tutti:
Leicht erzittert der Himmel, wie angeschlagene Glocke,
da sich das Innerste schon vom Ereignisse kehrt.
Damit ist’s abgetan; denn er fährt
eisern bestimmte Bahn, ihm vorgelegt, weiter –

Abenteurer:
Tief staut mein Strom gehemmt ....

Tutti:
Seine Seele sucht keiner Vollendung
freigewählte Bahn und glückliche Beendung,
da es ihm an Mass und an Beschränkung gebricht.
Was ihm voranleuchtet: irrendes Licht.
Was ihn bewegt: des Augenblicks Treiben.
Zielvolles Streben muss er vermeiden,
suchende Qualen sein Leben lang leiden,
und in’s Geordnete fügt er sich nicht – –

attaca:

IV.

Knaben:
Sieht er vom hohen
Bordrand der Küste
fremdart’ge Formen:
fröhlich bewegt
schlägt ihm das Herz
und er lacht der verlornen

Ruhe und Heimat
und lacht der verlornen
lieben Beschränktheit
und fühlt die verwornnen
Pfade, die ihm, den zum Handstreich Erkornen,
reissend und vorwärts das rasche Schicksal trägt.

Männer :
Reitet dies Mannskind in schwarzem Stahle
über Gebeine in's wartende Land –
wüst ist das Herz. Nicht zum ersten Male
greift nach des Schwertes vernichtendem Strahle
über dem Sattelbogen leichthin die Hand.

Tutti :
Noch liegt die Landschaft schweigend verschlossen,
tückisch erschlossen der bleichende Strand.
Helm in der Rechten, den Blick in die Weite –:

Abenteurer-Bariton-Solo :
Wohin ich reite und was ich erstreite,
was mir ein grauender Morgen bereite –
immer getrieben! nimmer geblieben,
nirgend verweilet – was immer ich fand.

Des Lebens rasende Breite
nimmt mich nun wieder hin.
Du wilde verworrene Weite!
Kein „morgen": nur ein „heute"! –
des Knecht ich stets von neuem wieder bin.

Tutti :
Bist Du im Bett Deines Schicksals beschlossen
wie ein starker, ziehender Fluss –
Sei nur im Strom! Du hast tausend Genossen,
in's offene Meer seid ihr schäumend ergossen,
wo ein Tauglicher ausmünden muss!

Klebt nicht am Ufer, stürmt in die Strömung!
nur am Ufer lauert Gefahr
und der greinenden Stimmen träge Gewöhnung:
wer ermattet gehorcht der entmannten Versöhnung,
ist ein Kerl, der nie einer war.

Abenteurer:
Es zieht die Ferne,
es glüht die Nähe,
wie Edelstein schimmert des Waldes Grund.

Leicht sitzt die Klinge,
die sausende – singe, oh Leben,
dein Summlied mir, oh Geheimnis,
küsse im tiefen Wald meinen Mund.

Die frohen Fernen, härtere Herbste,
weitere Bahnen, des Mannes Leid;
gestreut im Lande, am Strassenbande,
die Burgen, die Dörfer weit.

Und Gefechte und Fahrten
und frohes Erwarten der hellen Trompeten
des Morgens frühe –
Leicht geht die Hand und nichts wird mir Mühe –
oh gestreut im Lande, am Strassenbande,
die Hügel, die Wälder weit!

Tutti:
Da löst sich das Einzelne, da findet hinaus
der Mann, ja, die Gestalt entgleitet fast
jetzt unserem Blick – ihn sehn wir überall, weitausgestreut
in Länder und in Jahre, ehmals so wie heut,
den Fahrenden, den Ziehenden, den Gast:

Sein flüchtiges Bild, das schwankt durch alle Zeiten
und war noch keine, darin er nicht erschien:
ob Ritt, ob Flug, er wollte sie erstreiten,
der leuchtenden Erde offene Breiten,
so rissen sie ihn hin und sie gaben ihm den Sinn –

Sopran-Solo, rufend:
Jetzt wachse Welle in dein Übermass,
zerstäubt nach allen Seiten, wieder neugeboren –
in Länder und in Zeiten, niemals uns verloren,
mannhaftes Herz, der Menschheit frische Quelle –

Bariton:
Des hohen Nordens strahlende Völker
betraten den Weltplan mit Kraft.

Hin sanken Reiche.
Den kämpfenden Kindern
beglückend des Südens Sonne lacht.

Männer:
Doch weiteraus schauen die stählernen Augen,
der Fuss will nicht stehn und die Ferne zieht,
ein Kämpferherz kann nicht zum Frieden taugen,
ein Wanderherz kann nicht zum Bleiben taugen,
hängt dem Rande nach, der im Dunst entflieht
in erschlossener Landschaft –

Bariton:
Ach, wie liegt des Hügelschwunges Bogen dort verschwommen!

Bariton:
In südlicher Mitte bewohnter Erde
des heiligen Grabes Schein.

Dass wirklich der Mann
ein Gottes-Knecht werde:
ziehet aus das Grab zu befrein!

Männer:
Der Ritterschaft Blüte, die wallenden Reihen,
mit Rossen und Bannern, das Beste zu streiten:
die Lösung der Seele – der Ferne Glühn,
vom befreiten Grabe noch weiter ziehn
in den schimmernden Osten, ja dann
geradewegs ins Unendliche reiten –

Bariton:
Ach, wie liegt des Hügelschwunges Bogen dort verschwommen!

Bariton:
Des rollenden Erdballs
gedehnte Länder
umlagern die Heimat klein.

Aus kleiner Heimat
in ferne Meere
fahre aus, ein Entdecker zu sein!

Männer:
Schon löst sich der Schiffsbord vom heimischen Grunde,
noch einmal grüssen die Türme Euch nach:
dann schlägt hinter Euch die Ferne zusammen. –
Die braunen Völker, der Sonne Flammen,
sternleuchtende Nächte, des Tauwerks Erzittern,
die Not in wildem Sturm und Gewittern,
ein Stossgebet aus Eurem Munde – –

Bariton:
Ach, wie liegt des Meeres Rand dort grau verschwommen!

Bariton:
Des blauen Weltraums
stürzende Fernen
umlagern das Erdenheim.

Hirn-Herz Europa!
In fernste Räume
fliege aus, Dein Verkünder zu sein!

Männer:
Schon trägt auch die Luft den surrenden Vogel,
die Schwinge glänzt und ihr kämpft Euch empor –
Ein Kämpferherz wird zum Bescheiden nicht taugen,
bald sehen die kühner geöffneten Augen
der äussersten Ferne erobertes Tor –

Bariton:
Ach, wie gleisst der Sterne Nebel tief verschwommen!

Männer:
Ja tragen, tragen, des eigenen Blutes Los!
Nicht klagen, nicht klagen: der Zwang macht uns gross.
Schicksal und Zeitenwende, gesetzt für Volk und Mann:
nur der vollbringt das Ende, der anders nicht mehr kann:
Denn der Mann, ist er’s nur, der folgt seiner Fahne,
sei es grad oder krumm, schon die Treue macht ihn gross.
Hinter ihr allein stürmt heisses Leben!

Sie allein kann aus Schwächen erheben!
Sie allein weckt befreienden Stoss!

Abenteurer:
Ja, befreiend! Oh, noch *einmal* gesattelt!
noch *einmal* die grauen Haare im Wind,
noch *einmal* die steinerne Knabenstirn
gegen die Welt gestemmt, und noch einmal
jubelt mir tief in der Brust ein glückliches Kind.

Knaben:
Sieht er vom hohen
Bordrand der Küste
fremdart'ge Formen:
fröhlich bewegt
schlägt ihm das Herz
und er lacht der verlornen
Ruhe und Heimat
und lacht der verlornen
lieben Beschränktheit
und fühlt die verworrnen
Pfade, die ihn, den zum Handstreich Erkornen,
reissend und vorwärts, das rasche Schicksal trägt.

Knaben:
Reitet dies Mannskind im schwarzen Stahle
über Gebeine in's wartende Land:
wüst ist das Herz. Nicht zum ersten Male
greift nach des Schwertes vernichtendem Strahle
über den Sattelbogen leichthin die Hand.

Sonst pfiff die Klinge gut ihre Schläge,
einmal doch springt auch der mörderische Stahl,
einmal doch findet der Tod seine Wege,
bricht durch des Panzers festes Gehege,
trifft unter feindlichen Klingen die Wahl –

Knaben:
Da! welch ein Stoss!! –

Vox narrativa:
Und „es war einmal
ein alter Abenteurer ……"

Abenteurer:
Ja, hier bin ich. So ging ich. So hab’ ich gehandelt.
Noch einmal gelebt: ich würd’s ebenso tun.
Richter über mir, über Schwächen und Fehlen!
Dein Pfund, mir gegeben, das konnt’ ich nicht verhehlen.
Wolle mich richten, wie ich gewandelt.

wie aufsteigende Erinnerung:
Am Kreuzweg traf ich
einen jungen geraden Ritter,
wir reichten uns von Sattel zu Sattel die Hand.
Die Ferne schien herein, es spiegelte all das Land
den Sommer, der schon schwerer wollte kommen:
bald war am Rande des Gesichts,
rasch aufgelöst und wie zerstäubt zu nichts,
das Pferd mit seinem Reiter wie zerronnen ....

Erst später wieder, mit vergehender Zeit,
erschien, aus der Erinnerung mir steigend,
des Fremden leichthin grüssende Gebärde:
wie er sich neigte, wie er so zu Pferde
sass: dahinter wiederum gedehntes Land ....

Da ward mir’s besser deutlich und ich fand
im Denken an sein Wesen:
der junge Herr im fremden Land,
den ich gegrüsst hab mit der Hand,
der ist ja – ein Mädchen gewesen ....!

Frauen:
Hingerafft!
Diesem ziellosen Leben
ein Ende gesetzt,
spät genug. Zerstäubt, vertan, versäumt!!

Männer:
Und vollbracht!

Eure ärmlichen Ziele
gründlich verträumt,
und doch: Eurer gesammelten Sehnsucht Gefäss.

Nicht vertan! Ausgeschritten den Weg,
der von oben voll Zwang war gegeben.
Der Herr, der die Welt so breit erschuf,
wollte auch dieser Art ein Herz,
das an nichts sich hängte im Leben:
der war treu seiner Sendung.

TUTTI:
Sein flüchtiges Bild, das schwankt durch alle Zeiten,
und war noch keine, darin er nicht erschien:
ob Ritt, ob Flug: er wollte sie erstreiten,
der leuchtenden Erde offene Breiten –
so rissen sie ihn hin, und sie gaben ihm den Sinn –

VOX NARRATIVA:
Der Abenteurer, ewig ist sein Reiten,
verdammt, auf gleicher Ebene zu gehn.
Die Tiefe bleibt verschlossen. Sie wirft ihn in die Breiten
ziellos zurück, in ein endloses Streiten – – – – –
Den Kampf mit der Vielheit vermag nicht zu bestehn,
wer eine Menschenbrust nur hat ....

CHORUS MYSTICUS:

Requiescat in aeternum.
Habeant pacem sempiternam
eius anima et cor.
Quidquid fuit in vita illa,
fuit divina ex scintilla,
qualem revereor.

Quia, vadens subter coelum,
omnis homo lucem fert.
Sciens, nesciens, volens, nolens:
viribus tuis valde pollens
demum fructulum aufert.

Quidquid ardet veriter
ardet in aeternum.
canimus similiter
carmen sempiternum.

Ruh' Du in Ewigkeit.
Frieden für alle Zeit
habe die arme Seel'
habe das Herz.
Wie auch Dein Leben war
uns scheint's gar wunderbar:
drang ja doch, krumm und klar,
stets himmelwärts.

Wer hie auf Erden wallt
trägt schon das Licht,
will der's nun, weiss der's nun,
wollt' er's auch nicht –
dennoch bricht göttlich Kraft
aus ihm mit Wucht.
Was Einer immer schafft –
schau! er bringt Frucht.

Wer hie wahrhaftig brennt,
fahrt aus der Zeit.
Spielmann und Lied: *das nennt.*
Stumm bleibt ein Herz: *das brennt.*
Gottes bleibens beid’.

fine

Editorische Notiz:
Das Werk ist in drei Textzeugen überliefert, die nur unwesentlich voneinander abweichen (vor allem wohl infolge von Flüchtigkeiten beim Abtippen, die hier stillschweigend korrigiert wurden): Typoskript „Symphonische Phantasie 1927 (‚Der Abenteurer‘)“. H.I.N. 223.177 d. WBR; Typoskript „Symphonische Phantasie für Chöre, Soli und Orchester (‚Der Abenteurer‘)“. Ser. n. 24.279 d. ÖNB; Typoskript „Symphonische Phantasie 1927 (‚Der Abenteurer‘)“. Ser. n. 38.090 d. ÖNB.

Namenregister

H

Die Arbeit möchte klären, wie in Doderers Schreiben Musikalität und Melancholie vereint sind, wie sich musikalische Form und melancholischer Inhalt wechselseitig bedingen. Nicht allein mit Blick auf die – überwiegend aus dem Nachlass des Dichters stammenden – „Divertimenti“ und an ihrem ausführlichen Beispiel rückt die Arbeit diesen spezifischen Zug des Wiener Autors ins Licht. Die Untersuchung nimmt den ganzen Doderer wahr, um ein neues konsistentes Bild von ihm zu gewinnen.

Martin Brinkmann arbeitet als Lektor, Kritiker und Autor in München.



ISBN 978-3-205-78828-7 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM